ماجد قائد قاسم مرشد

جمالية التلقي
في الكتابة الشعرية العربية

من العتبات إلى النص





الكتاب: جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص

المؤلف(ة): ماجد قائد قاسم مرشد

السلسلة: دراسات

الطبعة: الأولى 2018

الإيداع القانوني: 2018MO2675

ردمك:978-9954-751-79-4

الناشر: مقاربات للنشر والصناعات الثقافية

العنوان: ص.ب2997 البريد المركزي - فاس- المملكة المغربية

الهاتف: الإدارة:00212661214012 - 00212664640339

القسم الفني: 00212535736164 - 00212651288089

قسم التوزيع: 00212653600985

الفاكس: 00212535736164

البريد الإلكتروني: approches.fes@gmail.com

الموقع: www.moqarabat.com

الغلاف: صورة باب اليمن – صنعاء.

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيْمِ

قَالَ تَعَالَىٰ:

﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ﴾

سورة البقرة، الآية 37

الإهداء

إلى عشاق العلم والمعرفة.

إلى والدي العزيز، ووالدتي الفاضلة، وزوجتي الغالية، وأولادي قرة عيني أولادي الغالين صخر ومحمد وإبراهيم وبناتي الثلاث حمائم قلبي ب، س، ف، إلى أخواني وأخواتي، حفظهم لله جميعا أهدي ثمار هذا لجهد المتواضع.

ماجد قائد قاسم مرشد

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، وبعد،

إن الكتابة هي الأداة الفعالة التي من خلالها تتحقق وظائف اللغة عامة، وحفظ نتاج الفكر خاصة، وتعد اللغة العربية منهل المعرفة، ووعاء الإبداع الأدبي عموماً، والشعري خصوصاً، حيث شغلت الكتابة الشعرية حيزاً كبيراً بين الكتابات الإبداعية الأخرى؛ لما تكتنزه من عناصر فنية تميزها عن الكتابات الأدبية الأخرى، فليس القصد من الكتابة الشعرية تجويد اللفظ، وسبك العبارة، وتنويع الإيقاع في الأوزان والقوافي، وإنما القصد منها إثارة اللذة عند القارئ، والإحساس بالمتعة والجمال من خلال تناسق وتظافر جميع العناصر الشعرية من عتباتها ونصوصها.

اهتم النقّاد والأدباء في الدارسات النقدية الحديثة بدراسة النص الأدبي من كل جوانبه الداخلية والخارجية دارسة تحليلية، ومع مرور الزمن تطورت الحركة النقدية، وظهرت العديد من المناهج والنظريات التي عكفت على دراسة النصوص، واختلفت في منهجيتها وتعاملها مع النص، حيث ركزت في أغلبها على محوري النص والمبدع، وأغفلت دور المتلقي، إلى أن جاءت نظرية جمالية التلقي، وهي نظرية ألمانية جاء بها رواد مدرسة "كونستانس"، وعلى رأسهم "ياوس" و" إيزر"، فهما من عملا على وضع القواعد والقوانين لعملية التلقي وإنتاج المعنى، فركزت على الفراغ الموجود في مثلث العملية النقدية (النص، المبدع، القارئ)، واستفادت من الحقول المعرفية والفلسفية والنقدية للمصادر الفكرية الأخرى، فاهتمت اهتماماً كبيراً بالمتلقي، وجعلت منه العنصر الأساس في العملية النقدية.

طرحت نظرية جمالية التلقي إشكاليتها المحورية المتمثلة في العلاقة بين النص والقارئ، فهي تعد التلقي بمثابة إعادة إنتاج النص، وتصنيعه من جديد، فلا حياة للنص بدون قرائه، إذ لا يمكنه أن يعيش إلا من خلال القارئ، ومن خلال اشتغال المتلقي به، والقارئ لا يحقق وجوده إلا من خلال القراءة، "وهكذا شهدنا في النصف الآخر من هذا القرن اتجاهاً نقدياً مؤثراً يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعي وتفاعله معه من خلال آفاق التوقعات ذلك هو نقد جماليات التلقي"[1].

يعد النص الشعري نصاً حوارياً قائماً على التعددية في المعنى تشكلاً وتلقياً، وتحليله يتطلب لمناهج وأسس نظرية، وقواعد إجرائية، تهدف إلى فهم بنياته ودلالاته الجمالية، ولا يمكن معرفة هذه الجمالية إلا من خلال تحقق التفاعل بين النص والمتلقي، والعناية بشعرية المقروء وشعرية المرئي، وهو ما شددت عليه جمالية التلقي، فالنص يقدم مظاهر خطاطية، والإنتاج الجمالي الفعلي يكون بالتفاعل القرائي مع النص بجميع عناصره التكوينية والشعرية، وكل ما هو خارج كتله النصية، أي إلى ما أطلق عليه النصوص المجاورة التي توازي النص

---

[1] - عبد الناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس، وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، د.ط، 2002، ص3.

وتسيجه، والعمل على مساءلتها واستنطاقها باعتبارها موجهات قرائية، وبوابات يلج عبرها القارئ إلى النص، ويدلف من خلالها إلى ممرات القراءة ومسالك التأويل، تقابله في شكل عتبات كالعنوان الرئيس، والعناوين الداخلية، ونوعية الغلاف، واسم المؤلف، والتجنيس، والإهداء، والمقدمات، والهوامش، والحواشي، والفهارس، والصور والرسومات التوضيحية، .....إلخ، فيستعين بها كبشارات تضيء مسالك القراءة، وتفتح عينه ليرى سطوع شمس النص.

تلعب دراسة العتبات دورا مهما في الدراسات النقدية يمكن من خلالها توجيه مراكز القراءة والتلقي من النص الأصلي إلى النص الموازي، وليس القصد من ذلك الاكتفاء بدراسة النص الموازي، ولكن الاستئناس به في فهم بنايات النص، فدراسة النص الموازي " الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصاً صادماً للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص"[1]، وبذلك أصبحت العتبات النصية تمثل همسات البداية، ومفاتيح هامة يتوجب على القارئ الإلمام بها لما لها من علائق وثيقة بمتن النص الأدبي، كما أنها تكشف بشكل أو بآخر عن ملامح رؤية الأديب وفكره، وقدراته اللغوية والإبداعية.

إن البحث في جماليّات التلقي والمتلقي لم يلق قدرا كافيا في الدراسات النقدية مقارنة بالكاتب والنص اللّذين حصلا على الحظ الأوفر نقدا ودراسةً، فقد ظل دور المتلقي مغيبا، غير ملتفتٍ إليه في مجال النقد العربي، بالرغم أنّه طرف رئيس في العملية الإبداعية، وتعد دراستنا لشعر محمد أحمد منصور في ضوء نظرية التلقي محاولة منا لإعادة الدور للمتلقي في العملية النقدية، حيث تعد دراسة الكتابات الشعرية من منظور جمالية التلقي من أصعب الدراسات النقدية المعاصرة؛ لصعوبة تطبيق مفاهيم ومرتكزات النظرية على النصوص، كما أن فعل التلقي بحاجة إلى القدرة التحليلية، والإلمام بالدراسات السابقة للنصوص، لمعرفة السلسلة القرائية للتلقيات التي تشكل سيرورة العمل الأدبي عبر التاريخ.

كان لدخول نظرية التلقي كغيرها من النظريات حقل النقد العربي من بابه الواسع أهمية كبيرة في دراسة النصوص الشعرية، وتأتي أهمية الموضوع في الكتاب في مدى تطبيق النظرية ومقاربتها في "الأعمال الشعرية الكاملة" للشاعر محمد منصور لما يتميز به شعره من خصائص شعرية وفنية، لمعرفة القيمة والدلالة الجمالية للتلقي في الكتابات الشعرية، ورغبة منا للاطلاع أكثر على أطروحات النظرية، وآلياتها الإجرائية، ومدى استيعاب الكتابات الشعرية لهذه النظرية، وإعادة الاعتبار لدور القارئ في العملية النقدية، كما تكتسب أهميتها في معرفة مدى تناغم عتبات الديوان مع النص وأهميتها في فك شفرات النص، ومساعدة القارئ في الولوج لقراءة النصوص، وإنتاج مزيد من الدلالات الشعرية التي تفعّل من دائرة التلقي الإيجابي، وتقديم تصور أولي يسهم في عملية قراءة النصوص، وكشف جمالياتها.

يشتمل الكتاب على ستة فصول كل فصل مقسم إلى ثلاثة مباحث على النحو التالي:

[1] - محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص72.

الفصل الأول: تناول نظرية جمالية التلقي حدود المفاهيم والمصطلحات الأساسية، والأسس الفلسفية، حيث استعرض المبحث الأول نشأة جمالية التلقي، ومفهوم الجمالية الفلسفي، ومفهوم التلقي في اللغة والاصطلاح، تلا ذلك المبحث الثاني في الحديث عن الأصول المعرفية والفلسفية والمنهجية لنظرية التلقي، وأبرز سمات ومميزات نظرية جمالية التلقي، والجهاز المفاهيمي للمبادئ المركزية لنظرية التلقي، أما المبحث الثالث فقد تناول التلقي في العتبات النصية.

الفصل الثاني: تناول الكتابة الشعرية تشكلات مفاهيمية، ومصطلحات متشاكلة، فقد رصد المبحث الأول منه مجموعة من المفاهيم والمصطلحات، كمفهوم الكتابة في اللغة والاصطلاح، ومفهوم الشعرية في إطار تعدد المصطلح وإشكالية المفهوم، وتناول المبحث الثاني الشعرية في ضوء الدراسات النقدية العربية والغربية القديمة منها والحديثة، ليشير المبحث الثالث إلى علاقة القراءة والتلقي بالشعرية.

الفصل الثالث: جاء عنوانه عتبات الكتابة المفهوم والموقعية والأهمية، حيث اشتمل المبحث الأول على الخطاب النظري والنقدي للعتبات، مع توضيح لمفهوم العتبة، ووظائفها، ومبادئها، تلاه المبحث الثاني الذي تحدث عن تموقع العتبات من الكيان الكتابي إلى الفضاء النصي، ويبين المبحث الثالث مفهوم النص في الحقل النقدي.

الفصل الرابع: تناول بالدراسة التطبيقية جمالية العتبات في الأعمال الشعرية الكاملة، حيث اهتم المبحث الأول بعتبات ما قبل النص كالغلاف، والعنوان، والتجنيس، واسم الشاعر، ودار النشر، وخطاب التقديمات، أما المبحث الثاني فقد عرض عتبة الفضاء الكتابي متمثلا بالخط والبياض والترقيم، والحواشي، والتذييلات، لينتهي المبحث الثالث في الحديث عن الفضاء الأيقوني، وما تلعبه هذه العتبات من دور مؤثر في عملية القراءة والتلقي لديوان الشاعر، ونصوصه الشعرية.

الفصل الخامس: تناول بالدراسة التطبيقية جمالية التلقي في الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد أحمد منصور، حيث اشتمل المبحث الأول على سرد سلسلة القراءات والتلقيات في شعر الشاعر، موضحا أهمية التلقي والشفاهية في شعره، واشتمل المبحث الثاني على مقاربة إجرائية تم من خلالها إسقاط المفاهيم المركزية لنظرية التلقي على النصوص، أما المبحث الثالث فقد تناول بناء القصيدة في ديوان الشاعر، مع قراءة نماذج من نصوص القصائد لكشف المظاهر الدلالية والجمالية فيها.

الفصل السادس: تناول بالدراسة التطبيقية جماليات شعرية القصيدة في الأعمال الشعرية الكاملة كشعرية الاستهلال والخاتمة في القصيدة، وعرض المبحث الثاني شعرية العنونة في شعر الشاعر وجمالية التلقي، وبيَّن أنواع العنونات في قصائد الشاعر، كما كشف المبحث الثالث شعرية الإيقاع وأنواعه في الوزن والقافية والتكرار.

فاس . 2018/6/2.

الفصل الأول:

نظرية جمالية التلقي حدود المصطلحات الأساسية، والأسس الفلسفية.

المبحث الأول: جمالية التلقي، المفهوم والأسس النظرية.

نشأة جمالية التلقي:

ظهرت نظرية (جمالية التلقي) كانعكاس لردة الفعل على المناهج النقدية، التي ركزت في دراستها للعمل الأدبي على ضلع النص، فجاءت مرحلة القارئ وتتجسد فيما يسمى باتجاهات النقد ما بعد البنيوية، ومنها السيميائية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، ولعل هذا ما جعل نظرية جمالية التلقي تركز أنظارها نحو الضلع الذي رأته مهملا، وهو ضلع القارئ في علاقته مع المقروء، ولعل الناظر في مسيرة التوجهات النقدية الحافلة والتي تُلخص في ثلاث محطات "لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي، والنفسي، والاجتماعي...ثم لحظة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه"[1]. لقد أوجدت اتجاهات ما بعد البنيوية بدائل إجرائية وضّحت من خلالها دور المتلقي في بناء المعنى، وإعادة إنتاجه، فالقراءة شرط أساسي وضروري في عملية التأويل الأدبي، فبنية الفهم وما تثيره من تجاوبات مع بنية النص من شأن ذلك أن يحقق التفاعل والتواصل المستمر بين طرفي العملية التأويلية للنص (القارئ-النص). تعد نظرية جمالية التلقي من أهم النظريات النقدية الحديثة التي فرضت نفسها في الساحة النقدية، واحتلت مكانة متميزة في تاريخ الفكر النقدي، وأسست بعداً جمالياً للنص، يتمثل في قراءة النص الأدبي من خلال الاهتمام بالعناصر المغيبة في العملية النقدية، لتكشف عن جوهر النصوص الأدبية، وتأويلها، من خلال محور أساسي وهو المتلقي.

نشأت نظرية جمالية التلقي مع نهاية الستينات من القرن العشرين حوالي سنة 1967م بألمانيا الغربية، وفي الأخص في جامعة (كونستانس Constance)، وأشهر روادها (روبرت ياوس Robert yauss)، و(فولفغانغ إيزر Wolfgang Izer)، وتركز اهتمامها على القارئ وتجعل منه محور العملية النقدية ". هكذا شهدنا مع بديات النصف الآخر من هذا القرن اتجاهاً نقدياً مؤثراً يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعي، وتفاعله معه من خلال آفاق التوقعات ذلك نقد جماليات التلقي"[2].

عالج (ياوس yauss) النص من خلال نظرته الجديدة في التاريخ التي تقوم على الاهتمام بالمتلقي باعتباره الطرف الفعال في تاريخ التلقي الأدبي، وهو لا يعني به تاريخ نص الوقائع الأدبية، إنما التاريخ الذي يعمل كمقياس لقياس التأثيرات التي يولدها عمل ما عند جمهور ما (المتلقي الأول)، ثم تتوالى سلسلة القراءات. "إن تاريخية الأدب- طبقا لـ (ياوس)- لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية، ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبي، ومن طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي، فهذا له أهميته التاريخية في تاريخ الأدب، فينبغي على مؤرخ الأدب دائما أن يصبح في البداية هو الآخر قارئا، ليمكن تفهم العمل وتقويمه، ليكون قادرا

---

[1] - بشرى موسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص32.
[2]- عبد الناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس، وإيزر، مرجع سابق، ص3.

على القيام بالتحديد الواعي لمكانة العمل الجمالية، ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه"[1].
إن العلاقة بين العمل الأدبي ومتلقيه بمثابة أعمدة بناء النصوص وجسور تشيّد من خلالها وتكتمل جمالية بناء النص وتشكلاته عبر سلسلة القراء المتعاقبين، كما يجب أن لا يُتغافل عن كل ما يحيط بالنص من نصوص موازية، ولا يُهمل ربط النص بظروف نتاجه، ونفسية مبدعه، لكي تكتمل صورة البناء النصي بتمامها وجمالها.

الجمالية مفهوم فلسفي:

سعى الإنسان لتقليد ظواهر الكون، بحركاتها وأصواتها، وأوضاعها، ويرى بمحاكته أنه يشعر بالمتعة والراحة، فاستحدث من خلال ذلك فنوناً عدة، كالرسم، والتصوير، والنحت، والرقص، والمسرح، والشعر، حاكى من خلالها علاقات النظام الكوني، وهذه العلاقات هي قوانين أساسية للإيقاع، والذي يشكل السمة المشتركة فيما بينها، وانعدامه يلغي صفة الفن الجميل عن هذه الفنون.

إن الجمالية مفهوم مشتق من الجمال، والحديث عنه منضوٍ تحت لواء علم الجمال ككل، وهو العلم الذي يدرس كل جميل، وسنعرض بعض الآراء والمواقف للفلاسفة والمفكرين حول مفهوم الجمال، حيث ذهب أفلاطون إلى "أن التوازن والوحدة والانسجام قواعد تتحدد بها ماهية الجمال"[2]. في حين يرى أرسطو "أن الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال هي النظام والتناسق والتجدد"[3].

يذهب سقراط إلى أن معايير الجمال موضوعية وليست ذاتية، فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال، وقد حث الإسلام الإنسان على التفكر في الكون، واكتشاف الجمال، وملاحظة الانسجام بين الأشياء، وكشف أسرار جمالها، والتدبر في صنعتها، ونظام تناسقها.

إذن ما الجمال؟ الجمال هو الحسن يكون في الفعل والخلق ... "قال أبن الأثير: والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث إن اللّه جميل يحب الجمال: أي حسن الأفعال، كامل الأوصاف، وما الشعر إلا صورة ومعنى، والمعنى تخدمه الألفاظ كما قيل، وهذه الخدمة سياقية تركيبية يتجلى في انتظامها الجمال ...وأحيانا القبح"[4]. إن الجمال "جزء أصيل له أهميته في العملية الإبداعية من خلال الموقف الجمالي، وموقف الفنان المتلقي أثناء حالات الاستجابة من خلال وعي جمالي للمدركات الجمالية قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية"[5].

أجمع النقاد على أن "جمال الشعر الجاهلي بلغ ذروة البيان الإنساني، وكان هذا الشعر هو الرافد للشعر العربي في العصور التي تلته لصفائه، وسخائه، وامتلائه بأسرار الجمال"[6]. لذا حرص طرفا معركة اللفظ والمعنى التي شهدتها ساحة النقد العربي القديم عبر قرون طويلة

---

[1] - عبد الناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس، وإيزر، مرجع سابق، ص15.
[2] - روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان،.ط2، 1983، ص78.
[3] - عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1992، ص99.
[4] - عبد الحسن خضر عبيد، القيم الجمالية في شعر عُمر النص، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، مج8، ع1، 2007، ص185.
[5] - مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1998، ص69.
[6] - محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في الشعر العربي القديم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، ع8، 2011، ص129.

على الجمال، ففريق رأى الجمال يتجلى أكثر في اللفظ، وآخر رآه يتجلى أكثر في المعنى، فالأمر لم يكن يعدو سوى البحث عن الجمال ومكامنه، وكشف أسراره، وملامسة جوهره.

لقد تحولت قضية الجمال من "مفهوم من المفاهيم العامة إلى نظريات لها أسسها، وقواعدها الذوقية والفكرية، وصار للمذاهب الفكرية الحديثة نظرياتها الحالية بعد أن بحثوا عن أسس الجمالية في الأعمال الفنية المختلفة"[1].

علم الجمال "يدرس صنفين من الحقائق، الأول: الأحكام الوجدانية المعبرة عن الشعور باللذة والألم، والثاني : الفن والمنتجات الفنية"[2]، والشعر من أجمل المنتجات الفنية، وأكثرها تألقا وتأثيرا؛ لأنه يعبر عن خلجان النفوس، وضمائر القلوب، وينقل جمال الأشياء في أبهى صورها.

على الرغم من بعض الاختلاف في تحديد الخصاص الجوهرية للجمال كونه مفهوم زئبقي، لكنها لا تختلف كونها عناصر مجسدة لقوانين الإيقاع، فالنظام والتناسب والتوافق هي أسس جمالية ناظمة للحركة الإيقاعية.

إن عناصر الإيقاع هي العناصر اللازمة لتميّز الجمال الموجود في العمل الفني، وخصوصا في الشعر، "ففي الشعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع وانسجام، وقافية ونغم،.... وبدون هذه الموسيقى لا يكون فن جميل"[3]. يتجلى الجمال في الشعر من خلال ترابط الأصوات، وانسجام القوافي، وتناسق الصور والتراكيب، فتتجلى شعرية النص، عندما يتحد الشكل والمضمون؛ لتتولد صور حية منسجمة متناسقة، تؤثر في نفس القارئ وتدهشه، وتنقله إلى عالم التخييل وهذا هو جوهر الجمال الحقيقي.

إن الجمالية الفنية في النص الشعري ظاهرة صعبة المرام، لا تمنح نفسها بسهولة، ولا يمكن أدراكها لأي متذوق، لأنها سلسلة ظواهر مترابطة ، تعكسها مظاهر ومستويات عدة في النص موضوعية، أو فنية، وهذه الجمالية تهز شباك المشاعر، وتخاطب الوجدان، فالدافع الجمالي محفز إبداعي ومؤثر في تلقي المنتج الجمالي و في إنتاجه، ويمكن للقارئ أن يتحسس الجمالية بمشاركة مشاعره من خلال التلذذ بقراءة النصوص وتذوقها، واستكناه معانيها، وفهم دلالاتها، وهذا هو سر تذوق الجمالية في النص الشعري.

مفهوم التلقي بين اللغة والاصطلاح:

التلقي في المعنى اللغوي:

شغل مفهوم التلقي بال النقاد قديماً وحديثاً، واحتل حيزاً كبيراً من الدراسة والبحث في الدراسات الأدبية والنقدية العربية والغربية؛ وذلك لعدم اكتسابه الدلالة الأدبية الدقيقة التي تميزه عن غيره من المفاهيم والمصطلحات الأخرى، كمصطلح الأثر، والاستقبال، والتأثير، ومصطلح الاستقبال لم يكن رائجا في حركات النقد العربي والغربي كمصطلح التلقي، وإن كانت "المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية، وتصريفاتها في الانجليزية تتضمن معنى الاستقبال والتلقي معا، فيقال في العربية تلقاه، أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال"[4].

---

[1] - محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في الشعر العربي القديم، المرجع السابق، ص129.
[2] - أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الجمال في النقد الأدبي، أصوله وتطوره، الناشر الصاوي، ط1، 1984، ص6.
[3] - عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص97.
[4] - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص13.

جاء في لسان العرب معنى التلقي بالاستقبال "وتَلَقَّاه أي اسْتَقْبَلَهُ. وفُلَانٌ يَتَلَقَّى فُلَانًا أي يَسْتَقْبِله، وَالرَّجُلُ يُلَقَّى الْكَلامَ أي يُلَقَّنه. وقَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ﴾[1]؛ أي يأخذ بَعْضٌ عَنْ بَعْضٍ. وأما قَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ﴾[2]؛ فمَعْنَاهُ أنه أخذها عَنْهُ، وَمِثْلُهُ لَقِنَها وتَلَقَّنَها، وَقِيلَ: فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِماتٍ، أي تعلَّمها ودَعَا بِهَا[3].

ففي أجلّ مواطن التلقي لأشرف النصوص، يقول تعالى: ﴿ وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ﴾[4]، ومنه قوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ﴾[5]، وقوله تعالى: ﴿إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ ۝١٧﴾[6]، وقوله تعالى: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ ﴾[7]، "فدلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي مع النص تنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث ترد لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة لم تغب عند المفسرين في الإلماح إليها، ولم تغب كذلك عند أدبائنا ورواد التراث النقدي، وهم يميزون في استعمالاتهم – وإن لم يصرحوا- بين إلقاء النص والرسالة، وتلقيه أو استقباله فآثروا الإلقاء والتلقي وجعلوهما فنا، وخاصة في مجال النص الخطابي"[8]. لذا نجد مصطلح التلقي يتقاطع مع كثير من المصطلحات مثل: (الاستجابة، التأثير، الفاعلية، التقبل، الاستقبال...)، فهو قادر على ضم كل هذه المصطلحات، وربما يرجع الخلاف في استخدام هذه المصطلحات وعدم ضبطها إلى سبب رئيس، " يتمثل في الاختلاف الفكري الذي نتج عن الحداثة الغربية، وما بعد الحداثة"[9]. يعرّف (ياوس) التلقي قائلا: "التلقي بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد، إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته)"[10]، لذا فمفهوم التلقي لدى (ياوس) له معنى مزدوج الأول يتمثل في أثر العمل، والثاني في طريقة الاستقبال والتلقي لهذا العمل من قبل القارئ.

التلقي اصطلاحاً:

يدخل هذا المصطلح تحت صفة نظرية التلقي وهي "مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة (كونستانس)، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية، وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ"[11].

---

[1] -سورة النور، الآية: 15

[2] - سورة البقرة، الآية: 37.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، مج1، مادة لقي، مج15، ص256.

[4] - سور النمل، الآية:6.

[5] - سورة البقرة، الآية: 37.

[6] - سورة ق، الآية:17.

[7] - سورة النور، الآية:15.

[8] - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، المرجع السابق، ص14.

[9] - محمد حرير، جمالية التلقي: دراسة في مرتكزات النظرية ومرجعياتها، مجلة الآداب العالمية، سوريا، ع143، 2010، ص66.

[10] - هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص101.

[11] - سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص145.

تعرف نظرية التلقي بأنها توجه نقدي "ولعل الجامع الذي يوحد المنتسبين إليها هو الاهتمام بالقارئ، والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص، وإنتاجه، وتداوله، وتحديد معانيه"[1].

يوضح (ياوس) في كتاباته معنى المصطلحين المشكّلين لتسمية النظرية الجديدة، وسبب اختياره لهما بالتحديد، "فمفهوم "التلقي" يعني الاستقبال والتملك والتبادل، كما أن مفهوم "الجمالية" هنا يقطع كل صلة بعلم الجمال، فيقصد بها فهم الفن عن طريق تمرسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية، تلك التي تتأسس عليها ضمن سيرورة الإنتاج- التلقي- التواصل، كافة تجليات الفن[2].

يعتبر التلقي في أبسط صوره "شكل من أشكال الفهم والتذوق والتفسير والتقييم والتجاوب، وهو بهذا المعنى فعل ملازم لظهور النص، وضامن لاستمراريته"[3]، فهو فعل يُخلق مع ميلاد النص وخروجه للحياة، كما أنه يلازمه ملازمة حتمية، حيث إن انمحاء نص ما، أو ضياعه، أو نسيانه يعني ذلك أن عين القارئ لم تطله، فلم يعد سوى كتابا في الرف، يغمره الغبار، وتميته عوامل الزمن.

إن التلقي "بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين، إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني، وطريقة تلقيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة، فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به، وقد يتمتع بشكله، ويؤول مضمونه، ويتبنى تأويلاً مكرساً، أو يحاول تقديم تأويل جديد، وقد يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديداً"[4]، فالتلقي هو استجابة القارئ، وتفاعله مع النصوص، فتوافق النص مع معتقدات القارئ يجعل الإضافة الجمالية باهتة لم تدفعه للبحث والتنقيب عن المعنى، بمعنى أن النص سلّم نفسه بسهولة، بخلاف تخييب النص أفق توقع القارئ فإنه يدفعه للبحث عن الصبغة الجمالية الجديدة فيحاول اكتشافها والتمتع بجماليتها.

التلقي في التراث البلاغي والنقدي العربي:

ارتبط التلقي بالإبداع، فهو عملية غير خاضعة لشروط معينة، أو لفترة محددة، فمتى وجد الإبداع لزم التلقي، وإذا نظرنا للتلقي في الفكر العربي فإنه يرجع لصلة المتلقي بالمبدع، إذ تحددت علاقتهما عن طريق النص الإبداعي من جهة، وعن طريق التواصل الاجتماعي من جهة أخرى، لذا يقول الدكتور محمد المبارك: "وما كان اختيارنا لموضوع القراءة والتلقي في النقد العربي استجابة ورد فعل، أو حديث حادث.. لأن مشكلة التلقي توجد حيثما يوجد الأدب، فمن الصعب تصور انصراف الدراسات النقدية العربية عن مفهوم مهم مثل التلقي"[5]، ولو أطللنا بنظرنا على التلقي في المجتمع الجاهلي فقد كان حاضرا، حيث كان شفاهيا وهو الأقرب إلى

---

[1] - ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003، ص282.

[2] - هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، المرجع السابق، ص109.

[3] - نادر كاظم، المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص64.

[4] - خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج34، مج9، 1999، ص115.

[5] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص10.

مفهوم التلقي وأعم وأشمل؛ إذ تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية والسماعية فضلا عن القرائية.

إن الاهتمام بعملية التلقي وأبعادها ليس توجها حديثا كما يرى البعض أنه ظهر في النقد الغربي، فالمتأمل في النقد العربي القديم والبلاغة العربية يلحظ مدى العناية التي أولاها النقاد والبلاغيون العرب للمتلقي، ولعلنا نلمس ذلك الاهتمام في أقوال العلماء المبثوثة في مؤلفات النقد والبلاغة القديمة، كـ"البيان والتبيين" للجاحظ، و"عيار الشعر" لابن طباطبا، و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، و"منهاج البلغاء" لحازم القرطاجني، وقد تنبّه هؤلاء العلماء لعدة قضايا تتعلق بالتلقي التي عالجتها نظرية جمالية التلقي الحديثة، كقضية مشاركة المتلقي المبدع في عملية إنتاج الخطاب، وقضية الأثر النفسي الذي يتركه النص في متلقيه، وكان لهم فضل السبق في ذلك.

ارتبطت قضية التلقي والمتلقي في الفكر البلاغي العربي بالخطاب القرآني ارتباطا وثيقا سواء فيما يتعلق بقراءته وتعليمه وتعلّمه، أو ما يتعلق بالإعجاز وعلاقته بالمتلقي، ودوره في الكشف عن أسراره الفنية وأبعاده الجمالية، وكيفية تأثره بهذه الأسرار وتفاعله معها، ومدى استجابته لها.

حظي المتلقي في تراثنا البلاغي العربي سواء أكان قارئا، أو مستمعا بمكانة كبيرة فاقت مكانة المؤلف نفسه، لأن الخطاب يُكتب للمتلقي، وإليه يتوجه رسالته، وعليه فهمه وتحليله وإدراك مقصوده. يقول الجاحظ: "مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام[1]".

إن بلاغة الكلام ومطابقته لمقتضى الحال الذي يرد فيه تستلزم أن يتحقق التفاعل بين المبدع والمتلقي من خلال فعالية الرسالة(النص). إذ لا بد للمبدع أن يكون فصيحا بليغا، عارفا بمقامات الكلام، يمتلك مجموعة من المقومات اللغوية والبلاغية، بحيث يختار موضوعاته وعباراته وألفاظه ومعانيه وأساليب نظمه اختيارا يتناسب مع مواطن الكلام ومقتضيات الأحوال، بغية استمالة متلقيه وإقناعه. لذا تنبه الجرجاني إلى مستوى آخر من الملاءمة بين المقام والمقال وهو مستوى التركيب، فلكل غرض بناء لغوي يتوافق معه، ولكل معنى مقصود تركيب ونظم يناسب مقامهما يجعل طرق التعبير تختلف تبعا لاختلاف المقام ومقتضى الحال، يقول: "وإذ عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه. فاعلم أن الوجوه والفروق كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها"[2].

لم يكن المتلقي غائبا في الفكر التراثي البلاغي العربي، بل كان له حضوره المتفاعل مع النص، فقد أشار البلاغيون العرب القدماء إلى العلاقة الوثيقة التي تربط المتلقي بالنص، فالمؤلف منتج النص، والمتلقي يكشف عن جمالياته ويعيد إنتاج معانيه وصوره في ضوء ثقافته وأحاسيسه وذوقه، فاهتمام العرب بالتلقي ينبع من إيمانهم به مذهبا ومنطقا لتقويم النصوص

---

[1] - أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط8، 1998، ج1، ص76.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص87.

وتصنيفها من حيث الجودة والجمالية. لذا "يعسر اعتبار العلاقة المنعقدة بين القارئ والنص في التراث النقدي قائمة على الصدفة، أو على هوى مبدع وميله، وإنما هي في الوجه العميق منها تعاقد بين الأطراف المضطلعة بوظيفة التخاطب الأدبي الذي لا يخلو من نوايا مبيتة"[1]. كل ما سبق يدل على النظرة التكاملية في الدرس البلاغي العربي القديم للعملية الإبداعية بطرفيها، فالمبدع والمتلقي شريكان في إنتاج النص وصياغة معانيه، وهذا يدل على أن نظرية التلقي لها جذورها الراسخة في تراثنا البلاغي والنقدي.

الأصول المعرفية والفلسفية والمنهجية لنظرية جمالية التلقي:

اتكأت نظرية التلقي على أصول ومراجع متعددة، كانت دعائم في تشكيل أسسها النظرية التي قامت عليها. تنوعت بين أصول فلسفية، ومعرفية، وأخرى نقدية، حيث نجد (روبرت هولب Robert Holippe) في كتابه نظرية التلقي يعدد خمسة مصادر فكرية، أثرت في ظهور النظرية وروادها داخل الأوساط النقدية "هي: الشكلانية، والماركسية، بنيوية براغ، ظواهرية (إنجاردن Ingarden)، هرمينوطيقا (جادامير Gadamier)، وسيميائيات (بورس purse)، وسوسيولوجيا الأدب"[2].

الشكلانية، والماركسية:

نظرت الاتجاهات الشكلانية واللسانية إلى النص الأدبي كنظام ألسني له وظائفه وعلاقاته الداخلية، حيث اعتبرت "أن العمل الأدبي بنية شكلية تتكون من مجموع الخصائص الفنية التي تقوم بمجموعة من الوظائف داخل نسق البنية نفسها"[3]، وقد استثمرت نظرية التلقي توجهات الشكلانية، مع تجاوز نقائصها.

إن الجمالية الماركسية هي "أن الفن بأشكاله المختلفة محكوم بعلاقات جلية مع الأشكال الاجتماعية"[4]، والمقصود بالأشكال الاجتماعية هنا الطبقات الاجتماعية الخاصة، وليس القصد الربط بين الأدب كونه انعكاس للمجتمع وظروفه وقيمه وأخلاقه، "فالنظرية الجمالية الماركسية جردت الأدب من خصائصه الجوهرية، نافية قدرته على التحرر من المجتمع الذي أنجبه، ومن القارئ الذي تذوقه ليصير أدبا قادرا على تخطي الزمان والمكان حاملا دلالات مختلفة إلى قراء متعاقبين"[5].

تعتبر الشكلانية الأسلوب عنصرا شكليا، من خلال طريقة بناء عمل الفن، فهيمنته أكثر منه ذا محتوى، هذا أولا، وثانيا اعتبر وظيفتها ضد خلفية محددة سواء أكان لغة علمية، أو تقليد أدبيا، وأخيرا أهمية ما يخص موضوعنا أنها عنصر يربط الهوة بين النص والقارئ، ويجعل العمل نفسه ذا قيمة وهدفاً جمالياً أصيلاً[6].

---

[1] - شكري المبخوت، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والاداب والفنون بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993، ص13.

[2] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص28.

[3] - سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، المغرب، ط1، 2009، ص20.

[4] - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، مرجع سابق، ص50.

[5] - سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، مرجع سابق، ص21.

[6] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص32.

أقرَّ (ياوس) بأن الفضل في تجديد الفهم التاريخي للأدب يرجع إلى الشكلانيين. بيد أن فهم العمل الأدبي في تاريخيته من الزاوية الشكلانية لا يعني كما يقول (ياوس) إدراكه في إطار السيرورة التاريخية المتمثلة في وظيفته الاجتماعية والتأثير الذي يمارسه على القراء باستمرار. لهذا فتاريخية الأدب لا تنحصر فقط في التطور الداخلي للأشكال، بل تشمل السيرورة العامة للتاريخ.

استطاع (ياوس) الموافقة بين الشكلانية والماركسية لإقامة تصور جديد لتاريخ الأدب، أولى أهمية كبيرة للتأثير الذي ينتجه العمل الأدبي، والمعنى الذي يشكله الجمهور من خلال قراءة هذا العمل، ومن ثم أصبحت تاريخية الأدب ترتكز في الوقت نفسه على تغيرات الأشكال والقواعد الأدبية من جهة، وتغيرات نظرة القراء من جهة أخرى، خلال فترات تاريخية مختلفة.

بنيوية براغ:

عالجت البنيوية الفرق بين الصنيع والموضوع الجمالي، فالأول المظهر المادي والثابت للعمل الأدبي، ويتميز ببنائه المحكم، وأما الثاني فيتمثل بنقطة التقاء النص والتلقي، لذا كانت إسهامات بنيوية براغ في مجال القراءة والتلقي لها أثرها الكبير في ظهور نظرية التلقي، "فالبنيوية تعتمد في فهم بناء العمل كتكوين دلالي معقد"[1]، ولابد لهذا العمل أن يدرس بنيويا، فالنص بنية محكمة، فما هو إلا نموذج للبناء متعدد البنى، وهذه البنى يجب ألا تدرك بشكل مستقل كوحدات بذاتها، وفي الحقيقة "فإن (موركارفسكي Mukarovsky) صمم العمل الفني ذاته كإشارة معقدة (حقيقة سيمائية) تتوسط بين الفنان والمتلقي (مستمع، مشاهد، قارئ،...الخ)"[2]، ويظهر ذلك الأثر جليا في أعمال المنظرين لمدرسة براغ، من أمثال: (موركارفسكي)، الذي عُد أهم منظري المدرسة، وخصوصا عندما ترجمت العديد من أعماله، "لذلك أصبح محط اهتمام المناقشات النقدية من زوايا مختلفة، وحيثما ذكرت نظرية الاستقبال/التلقي، أو البنيوية في ألمانيا يتم ذكره"[3].

حرص البنيويون على الوحدة البنيوية للنص، وجعله كيانا مستقلا، وفصله عن الوسط المحيط به، وأصبح النظر لهذه النصوص على أنها "بنيات وظيفية، تكون فيها الدالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات، ويجب دراسة هذه العلامات لذاتها، وليس كانعكاس لواقع خارجي"[4]، فالبنيويون درسوا النصوص من خلال بنياتها الداخلية، وشبكة العلاقات المترابطة، والتي من خلالها حاولوا كشف خبايا النصوص، وبيان سر جمالها، ولكنهم أهملوا علاقة النص بمحيطه الخارجي.

يمكن عرض تاريخ الأدب من خلال دراسات بنيات النص، وصيرورته الأدبية، وتحولاته عبر الحقب الزمنية، أي يمكن "تناول التحولات الطارئة في التجربة الجمالية بواسطة تاريخ التلقي، والذي يسمح كل لحظة بالكشف عن الترابطات البنيوية بين فهم الأعمال الحديثة، وإدراك أعمال أقدم منها"[5]. هكذا رأت البنيوية في أن النص بنية مغلقة محكمة، فحاولت تحرير النص

---

[1] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص46.
[2] - المرجع نفسه، ص46-47.
[3] - المرجع نفسه، ص45.
[4] - تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 1991، ص124.
[5] - هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، مرجع سابق، ص78.

من مؤلفه، ونادت بموت المؤلف، وليس القصد من إعلانها موت المؤلف فصل العمل عن مبدعه، ولكن ربط النص بالقارئ.

ظواهرية (انجاردن Ingarden):

لعبت الظاهراتية دورا محوريا في ميلاد نظرية التلقي، وخلق مفاهيمها، ومن أهم المفاهيم الظاهراتية التي أثرت في نظرية التلقي، مفهوم التعالي والقصدية، ودورهما في تنمية العلاقة بين ذات المتلقي وبنية النص، "ويبدو أن مفهوم (التعالي) هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به (هوسرل Husserl) أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص"[1]، ومعنى ذلك أن الذات الداخلية هي من تكوّن المعنى من خلال التأمل الدقيق للعوالم الخارجية، فتتولد تلك الرؤية العميقة، والتي هي خلاصة شعورية بين تفاعل العوالم الداخلية للذات والظواهر الخارجية المادية للأشياء، فقد أسس النقد الفينومنولوجي "مركزية الذات الإنسانية، وأعاد لها عرشها الشرعي"[2]. لهذا "فنظرية التلقي عند (ياوس) هي إحدى طبقات الظاهراتية، لأن العمل الأدبي عنده، إجابات عن أسئلة أفق التوقعات"[3]، فهي لا تركز على قراءة واحدة، بل على سيرورة القراءات عبر مراحل التاريخ المختلفة، ومعايير جمالياتها. يرى (انجاردن) "أن العمل الأدبي بذاته يجب أن يكون نقطة بؤرية للاستقصاء"[4]، كما أن القارئ يتفاعل مع العمل الأدبي بطرق مختلفة. ووجهة نظر (انجاردن) في القراءة "أن ادراكنا يلعب دورا فعالا فيما يخص طبقات العمل"[5]. لقد كان تأثير فلسفة الجمال الظاهرية مباشرا في وضع القواعد لتقبل النصوص وتأويلها لذا "دعا نقاد القراءة وجمالية التلقي إلى تفاعل القارئ والنص إعادة لثنائية الذات والموضوع الظاهراتي"[6].

لقد نظرت الظاهراتية إلى التلقي من خلال العلاقة القائمة بين النص والمتلقي، ودور المتلقي في اكتشاف معنى النص، والذي هو أساس الإبداع، وأهم نقاط التمحور الرئيسية، وعليه تؤكد النظرة الظاهراتية في "أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تعنى بما يترتب على هذا النص من ردود أفعال قدر عنايتها بالنص نفسه، فالنص يقدم جوانب مخططة يمكن من خلالها فهم العمل، في حين أن الفهم الحقيقي يحدث من خلال عملية تحويله إلى شيء تدركه الحواس"[7]، ولهذا "فنظرية التلقي مثل الظاهراتية، تؤكد على العلاقة بين النص والقارئ، وبمعنى فلسفي بين الذات والموضوع"[8]، ويتضح دور الفكر الظاهراتي أكثر من خلال تنمية القدرات المعرفية للقارئ، وجعله مرتكزاً في عملية خلق معنى النص كونه ذات مشابهة للمبدع.

---

[1] - بشرى موسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص34.

[2] - تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص77.

[3] - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د.ط، 2013، ص28.

[4] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص38.

[5] - المرجع نفسه، ص40.

[6] - حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998. ص109.

[7] - عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 2007، ص24.

[8] - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، مرجع سابق، ص28.

الهيرمينوطيقا، تأويلية (جادامير Gadamier) :

الهيرمينوطيقا مشتقة من اليونانية وتعني (جعلنا نعرف)، ومن معانيها الترجمة، والتأويل، والتفسير، وقد عرفت "بأنها دراسة الفهم ذاته"[1]. فهي تأخذ بمبدأ الانسجام من أجل القراءة. إن كل عنصر في النص يجب أن يؤول بالكل، وفي آخر العمل يمكن أن نرجع العمل دائما إلى قصدية ما، "هذه القصدية هي أيضا مسافة: الوعي ليس في هوية مع موضوعاته، بل هو يقصد إلى موضوعاته ويراودها، وحيث أن الوعي بالذات وبالآخر أمر قصدي، فإن هذا يعني أن في قلب الوجود وصميمه ثمة مسافة: هذه المسافة قد يقال لها (الدلالة تصنيع الخبرة)"[2]، وقد تقدم (جادامير بالهرمنيوطيقا عندما ربطها بالمرحلة اللغوية، فالوجود الذي يمكن أن يفهم هو اللغة، ولذا عرف الهرمنيوطيقا بأنها "التقاء الوجود باللغة"[3]، ويلخص (جادامير) الفهم في" استعمال الأحكام المسبقة، أما مواجهة تلك الأحكام بمعطيات النص فتنتمي إلى مرحلة التأويل. غير أن هناك مرحلة ثالثة تكمن في مواجهة نتائج التأويل بتأويلات أخرى لقراء آخرين قرأوا نفس النص، وهذه مرحلة (التطبيق) التي تعطي للقراءة طابعها التاريخي"[4].

يميل التأويل إلى استحضار الماضي، أي ماضي القراءة بمعنى أن "المنهج التأويلي يسعى لمواءمة كل عنصر من عناصر النص، في عملية تعرف عادة باسم (الحلقة التأويلية) فالسمات الجزئية تصبح مفهومة للسياق الكلي، والسياق الكلي يصبح مفهوما من خلال السمات الجزئية"[5]، فكل منهما مرتبط بالآخر ومكمل له.

إن أهم عمل قدمته الهيرمينوطيقا لنظرية التلقي هو تلك النظرة المنهجية في التعامل مع النص الإبداعي من خلال إعطاء المتلقي لهذا النص بعداً تأويلياً يستخلص أبعاد النص المستقبلية وفق رؤية تأويلية تناسب الطبيعة التاريخية للعمل الأدبي، "حيث إن التأويل من وجهة نظر (جادامير) مرتبط عموماً بمواجهة المعيار العلمي المهيمن للفكر، وله ارتباط بالفن أيضا"[6]، ولهذا كان لهيرمينوطيقا جادامير دوراً كبيراً في توجيه استراتيجيات القارئ، والانتقال عبر مستويات التلقي للوصول إلى الرؤية الكلية للنص، وتفسير الظاهرة الأدبية عبر سيرورتها التاريخية.

تحمّلت جمالية التلقي في علاقتها بالهيرمنيوطيقا جزءاً كبيراً من الممارسة النظرية التي تحمّل القارئ مسؤولية إعادة بناء الأثر أثناء الاستقبال، وعبر كافة مراحل التاريخ لاختبار الذوق ونقد الخبرة الجمالية.

سيميائيات (بورس purse):

يعتبر السيميائيون "أن النص عبارة عن شبكة من الثغرات يقوم القارئ بفكها، كالصيدلي عند قراءته وصفة طبية مشفرة"[7]، فالنص شبكة من العلامات غامض الرموز في الشكل لكنه

---

[1] - عادل مصطفى، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمنيوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص72.

[2] - المرجع نفسه، ص16.

[3] - المرجع نفسه، ص76.

[4] - عبد الواحد المرابط، السيميا العامة وسيميا الأدب، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب، ط1، 2005، ص170.

[5] - تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص94.

[6] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص54.

[7] - حاتم الصكر، ترويض النص، مرجع سابق، ص110.

موحد في الدلالة، والعلامة هي دلالة على شيء آخر، لا يمكن فهمها إلا من خلال التدرج في فهم عناصرها المختلفة، "فالفهم في التحليل السيميولوجي ليس الوصول إلى المعنى الحقيقي الذي يكشف عنه النص، بل الكيفية التي قال بها ما قاله"[1].

أصبحت السيميائيات علما يدرس المنظومات العلاماتية، وتكشف عن تشكلات الأنساق والأنظمة العلاماتية والرمزية، "فالإشارة تعني حدثا يدرك المتلقي معناه، ....والمؤشر هو الفعل الذي ينجزه وعي الباث، وهو مدرك أنه يجد في وعي المتلقي نفس الصورة التي له، وتُفهم الإشارة فهوماً متنوعة حسب حدوس المتلقين وقدرتهم على الفهم"[2]. تقوم السيميائيات بتحليل العلامة قصد التبليغ ومد جسور التواصل بين الرسالة والتلقي، وليس هذا فحسب، بل باعتبار العلامة حقلا تتداخل فيه العلوم والمعارف، يعمل على إرساء دعائم الحوار بين الخطابات، وتخلق علاقات بين نظرياتها المعرفية، وبين تطبيقاتها العملية، وما ينتج عن ذلك من طرح افتراضات وإشكالات مختلفة على مستوى القراءة والتأويل والتحليل.

من أهم ما جاء به (بورس) في نظريته السيميائية هو تلك التقسيمات النظرية حول المنظومة الدلالية، وتصوره العلامة تتمحور في الممثل باعتباره دليلا، والموضوع وهو المعنى، والمؤول وهو ما يجعل الدليل يحيل على موضوعه، وقد حدد (بيير جيرو Pierre Guiraud) ثلاث وظائف أساسية للسيميولوجيا هي "وظيفة منطقية واجتماعية وجمالية"[3]، ويرى (بورس) أن كل علامة قد تحيل على مجموعة من المؤولات بشكل لا ينتهي، على اعتبار أن هناك مؤولاً قابلاً على الدوام لأن يتوسط العلاقة بين العلامة والموضوع، فغالباً ما تفصح الأعمال الأدبية عن أشياء فوق ما يتصورها مؤلفوها، ما جعل النصوص تمتلك وظيفتها الجمالية. لهذا كان للسيميائية الأثر الكبير في تعبيد الطريق أمام نظرية جمالية التلقي.

سوسيولوجيا الأدب:

ليس من الممكن استيفاء العلاقة بين الأدب والجمهور، فلكل عمل أدبي جمهوره الخاص القابل للتحديد التاريخي والسوسيولوجي، ولكل كاتب بيئته الخاصة التي تعتبر مصدر تصوراته، وأيدلوجياته. إن مقياس نجاح العمل الأدبي هو" الكتاب الذي يعبر عما كانت تنتظره الفئة الاجتماعية، والذي يكشف هذه الفئة أمام نفسها"[4]، وهذه الرؤية وإن كانت موضوعية تربط نجاح العمل الأدبي بتوافقه لتوقعات فئة اجتماعية، إلا أنه يشكل ارتباكا لسوسيولوجيا الأدب؛ لأنه يحتمل عليها تفسير آثار الأعمال الأدبية السابقة واللاحقة.

إن مهمة دراسة الأدب سوسيولوجيا مهمة مركزية في الدراسات النقدية، لكنها قليلة ونادرة، وإن وجدت في حدود لا تفي بهذا الشأن، حيث يجب الاهتمام بمسار مثل هذا النوع من الدراسات، لأنه يمكن من خلالها "أن نتعلم الكثير عن استقبال/تلقي الأدب ضمن مجموعات اجتماعية محددة وأفراد"[5]، فالفرد القارئ الذي يتلقى الأدب هو "البنية الأولى التي يتكون منها

---

[1] - حاتم الصكر، ترويض النص، المرجع السابق، ص110.

[2] - محمد السرغيني، محاضرات في السيمولوجيا، دار الثقافة للنشر والطباعة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص17.

[3] -محمد خاقاني، ورضا عامر، المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، مجلة محكمة مشتركة بين إيران وسوريا، العدد2، 2010، ص71.

[4] - روبير غسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص115.

[5] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص62.

المجتمع"[1]، فالاهتمام بالقارئ تبرز في تأثيره بالعمل الأدبي نفسه، ولعل العناية الحقيقية بالقارئ أول ما ظهرت واعية بمقصديتها باهتمام علم الاجتماع بالأدب.

إن سوسيولوجيا الأدب لا تنظر بنظرة جدلية كافية إلى موضوعه، فهي تصور العلاقة بين المؤلف والعمل والجمهور بالأحادية، فهناك أعمالا أدبية لم ترتبط بجمهورها المحدد، لكنها تقلب أفق توقعاتهم المألوفة لدرجة أن جمهورها لا يمكن أن ينسجم معها إلا تدريجيا، وحين يغير الجمهور رأيه في هذه الأعمال فعندئذ يكون أفق التوقع الجديد قد فرض نفسه على نطاق واسع، فتتجلى قوة المعيار الجمالي للعمل، لذلك " فإن مراعات تحولات الأفق كفيلة وحدها بجعل تأثير العمل الأدبي يكتسي أهمية تاريخ أدبي للقارئ"[2]، تكتسب به الأعمال ذات الرواج الكبير قيمتها الجمالية، والمعرفية، والتاريخية، وهذا ما ركزت عليه نظرية جمالية التلقي.

ساعدت سوسيولوجيا الأدب نظرية التلقي على فهم العلاقة التي تجمع القارئ والظروف الاجتماعية التي تم فيها التلقي، من خلال التركيز على فحص المنظومة الاجتماعية في تلقيها بالعمل الأدبي، وكشف حواضن التفاعل القرائي، وتقديم المعطيات المساعدة لإنجاح التواصل بين النص وجمهور القراء.

إن نظرية جمالية التلقي اتجهت بالممارسة النقدية إلى المتلقي، فتلقي النص الأدبي ومطابقته مع الشروط المنتجة له، المتحكمة في تكوينه، وأيضاً علاقته بنتيجته، وهذه الأخيرة تكتسب أهميتها لارتباطها بالمتلقي، فنظرية التلقي لم تكن وليدة انبثاق معرفي فلسفي مفاجئ، وإنما هي تطور ونتاج طبيعي لما جاء من عمليات الفهم والتفسير والتحليل في تاريخ النقد والأدب والفلسفة.

سمات ومميزات نظرية التلقي:

اكتسبت نظرية التلقي خصوصياتها في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، ويمكن تلخيص بعض سماتها التي تحدث عن بعضها النقاد، ويمكن إجمالها فيما يلي:

- استفادتها من المنظورات والاتجاهات النقدية الأخرى بكل إمكاناتها، وتجاوزتها عن طريق النقد والحوار والإغناء، واستطاعت تجاوز نظراتها الأحادية، وعملت على استيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية.
- نقل محور الاهتمام من إنتاج العمل الأدبي وجماليته إلى تلقي العمل الأدبي وجماليته، فقد ردت الاعتبار للذات، وتحويل التركيز في العملية الأدبية والنقدية على المتلقي، والاهتمام بأنواع القراء، ودورهم في تحديد معنى النص.
- أكدت على أن المعنى في ذهن القارئ، ولا يوجد مستقلا بدون علاقته بالقارئ، وعلى القارئ أن يتسلح بمجموعة التوقعات الأدبية والأدوات المعرفية القرائية التي يواجه بها النص، وعليه أن يتوقع الاستجابة، أو التغيب، وعليه ملء الفجوات والبياضات التي يتركها النص، ووضع الاستنتاجات من تلميحات النص عن طريق عمليات الفهم والمعرفة والتفاعل والتأويل والاستنتاج.

---

[1] - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، مرجع سابق، ص30.
[2] - هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، مرجع سابق، ص62.

المبحث الثاني: الجهاز المفاهيمي للمبادئ المركزية لنظرية التلقي:

تعددت وتشعبت الفروع المعرفية والنقدية التي تشربت منها نظرية جمالية التلقي كما تحدثنا سابقا، واتسعت رقعة الاهتمام بالأطروحات النظرية، والجهاز المفاهيمي لها، وهذا يولد صعوبة الإلمام والإحاطة بمفاهيمها الإجرائية، لكننا حاولنا أن نوضح أهم هذه المصطلحات والمفاهيم على النحو التالي:

أفق الانتظار:

تعتبر منظومة المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ في لحظة معينة أسس تُشكِّل أفق التوقع لديهم، ويتم من خلالها قراءة العمل وتقويمه جمالياً، لأن العمل يمتلك أفقه للتوقع الذي يتشكل من خلال التجربة السابقة للقراء، وشكل الأعمال السابقة، وانزياح اللغة، "فلاشك أن مصطلح (أفق التوقع / أفق الانتظار) يلعب دوراً بارزًا في أطوار نظرية التلقي حيث يعد بناؤه منطلقا لتصور النظم الأدبية عبر عصور مختلفة"[1]، ولكن عدم ضبط مصطلح (الأفق) عند (ياوس) جعل الباب مفتوحا للتعريفات المختلفة عند متتبعي نظرية جمالية التلقي.

مفهوم (أفق الانتظار) من المفاهيم الأساسية في نظرية التلقي، وهو "عبارة عن ذلك الفضاء الذي يتم من خلاله تشكل بناء المعنى، ورسم الخطوط المركزية في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي"[2]، حيث يشير إلى الخطوط العريضة، والتصورات الواضحة في تأويل النص، فهو أداة ومعيار يستخدمها المتلقي لفحص وجهة نظره في قراءة النص وإمساك معناه، بوصفه مستقبلا لهذا النص أو ذاك.

ترجم (ياوس) مصطلح أفق الانتظار بأفق التوقعات، وهو مصطلح استخدم في معرفة "وصف المعايير والمقاييس التي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية في عصر من العصور"[3]. هذه المقاييس التي توجد في أذهان القراء كمعايير تمثل "مجموعة المعايير، والخبرات، والأعراف، الأدبية، والجمالية"[4]، يستطيعون من خلالها تمييز النصوص، وأغراضها الشعرية، كما يحكمون من خلالها على اللغة المستخدمة في النصوص هل هي لغة شعرية، أم لغة عادية؟

إن دور أفق التوقع مركزي في نظرية التلقي، تتداخل فيه تجربتا المبدع والمتلقي، وبه يعرف مدى تكيّف المتلقي مع التقاليد التعبيرية، وتعامله مع الآثار الجمالية، فأفق التوقع هو "تلك العلاقة والدعوات والإشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى جمهور القراء"[5]، وتسهم في قراءة النصوص، وتوجيه توقعات القراء، وإنتاج المعاني، وإفراز الدلالات.

لقد ربط (ياوس) بين أفق التوقع ونظرية الأجناس، فأفق التوقع هو "الأفق الذي يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة، وبالحالة الخاصة التي يُكوّن

---

[1] - عبد الناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، مرجع سابق، ص15-16.
[2] - بشرى موسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص45.
[3] - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998، ص174.
[4] - نادر كاظم، المقامات والتلقي، مرجع سابق، ص33.
[5] - مراد حسن فاطم، التلقي في النقد العربي، مرجع سابق، ص33-34.

عليها الذهن، وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته"[1]، فالأعمال الجديدة التي انزاحت عن الصور المألوفة لاشك أنها تغير أفق توقع القراء وتكسره.

يعد الأفق الأصلي للتوقعات هو ذلك الأفق الذي "يخبرنا عن الكيفية التي يتم بها تقييم العمل، وتفسيره ليس عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو نهائي"[2]. بمعنى أننا سنتناقض لو قلنا إن العمل له معنى ثابت، مقابل قولنا إنه مفتوحا لجميع القراء في مراحل مختلفة، ولا يعني هذا " أن الأعمال الأدبية نفسها تظل ثابته، بينما تتغير تفسيراتها، فالنصوص والتقاليد الأدبية تتحول هي نفسها بنشاط وفقا لمختلف (الآفاق) التاريخية التي يجري تلقيها في إطارها"[3].

إن القارئ المتمرس المتعود على مواجهة الأعمال الأدبية، والتعامل معها ينتظر ويتوقع شيئا وهو يتناول النص، وقد تصدقه توقعاته، فتكون قراءته مميزة في نفسه، ويكون انطباعه عن العمل مميزا، بخلاف لو خانه توقعه فتكون قراءته أكثر تميزا، ويكون انطباعه عن العمل جيد جيدا، كون العمل استطاع مراوغته، وخالف توقعه، وحسب نظرة (ياوس) "فالأعمال الأدبية الجيدة وحدها القادرة على جعل انتظار قارئها يمنى بالخيبة، أما الأعمال البسيطة فهي تلك الأعمال التي ترضي آفاق جمهور قرائها، وإن مآل مثل هذه الأعمال إلى الاندثار السريع"[4]. وأخالفه الرأي فليس كل إنتاج أدبي لم يخالف توقع فرائه مندثرا. يشير أفق التوقع إلى ما يمكن أن تنفتح عليه التجربة الجمالية والفكرية لدى القراء بتحريض من النصوص الجديدة، ويكون ذلك "بتأثير ثلاثة عوامل أساسية ركز (ياوس)على دورها الرئيس في هذه العملية وهي:

- المعايير الراسخة لدى القراء عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
- مدى ما يعكسه النص من آثار معروفة سابقاً لدى القراء، وما يتضمنه من جديد.
- مسألة التعارض بين الواقع والخيال، أو بين ما هو شعري أدبي، وبين ما هو عملي"[5].

يتميز مفهوم (أفق التوقع) بخاصتين تأثيريتين هما: التخييب، أو الاستجابة، فاستجابة العمل الفني في نظر (ياوس) يكمن في "أن المضمون الجمالي يُختبر في قيمته الجمالية، وفهمه الأول سيعزز ويغني بسلسلة تلقياته من جيل إلى جيل ومن قراءة إلى قراءة، وبهذه الطريقة سيعزز المغزى التاريخي للعمل وتوضح قيمته الجمالية"[6]، فعندما تخيب أفق توقعاتنا فإننا نكون قد استعدينا وهيئنا أنفسنا لتقبل الواقع، كما أنه ستتولد لدينا أسئلة مخيبة ومشاكسة، لأن العمل الجدي يسعى لتحرير ذواتنا من العلاقات التي تربطها بالنصوص السابقة، والمعتقدات المألوفة، عادة ما يقع القراء في شرك أفكارهم السابقة، ويتم تجاوزها باستمرار بحيث يصبح النص حاضراً في الوقت التي تتوراى فيه تلك الأفكار إلى الماضي، فقدرة الأدب

---

[1] - عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د.ط، 1999، ص112-113.

[2] - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص175.

[3] - تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 105.

[4]- Hans Robert yaus. pour une esthetique de la reception traduit par claude Maillard preface de Jean Starobinski gallimard paris ، 1978، p 14.

[5] - حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب، ط3، 2014، ص166-167.

[6] - الجمعي بولعراس، مسألة استجابة القارئ وتلقيه عند ياوس، إيزر، بليخ، ستانلي فش، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، ع1، 2011، ص8.

على تخييب أفق توقع قرائه لا يقتصر على المعايير الجمالية الشكلية، بل يشمل المعايير الاجتماعية، وهذا ما يربط تطور تاريخ الأدب بتعاقب القراءات.

المسافة الجمالية:

يقوم تلقي العمل الأدبي وفهمه على الجدل بين المتلقي والنص، أي أن هناك تفاعل وتواصل بينهما عبر منظومة من المكونات الجمالية والوظيفية، قد تطابق أفق توقع المتلقي، أو تعمل على كسر هذا الأفق، وخلق مسافة جمالية، فيتغير فهم النص من متلق لآخر، بما يناسب أفق توقع تجربة كل قارئ.

إن المسافة الجمالية هي "مقدار الانحراف الكائن بين أفق انتظار القارئ، وما يقوله النص، ومن خلال ردود أفعال القراء يمكن لنا معرفة مقدار هذه المسافة الجمالية"[1].

تعد المسافة الجمالية مفهوما متمما لمفهوم الأفق، لهذا نبه (ياوس) على مفهوم تغيير الأفق، وبناء الأفق الجديد، كما أنها من المفاهيم الإجرائية في نظرية التلقي، ويعرفها (ياوس) بقوله "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه، وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه"[2]، فالمسافة الجمالية تقاس بما تحدثه الأعمال الجديدة من تخييب لأفق توقع القراء، والتصورات السابقة عندهم.

يشير (ياوس) في سياق كلامه عن نظرية التلقي عن المكانة المتميزة لهذه المسافة والتي سماها حميد لحميداني بالعدول الجمالي باعتبار أنه يجسد التحول من أفق إلى أفق جديد، فهو "المسافة الفاصلة بين التوقع المهيمن على مجموعة القراء في فترة معينة ولحظة حدوث تغيير أفق الانتظار التي ينشئها لديهم عمل جديد متميز"[3]، ويقرر(ياوس) بأن "المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: اللحظة الأولى الاستسلام غير التأملي من الذات للموضوع، والتي يحدث مع كل المتع، واللحظة الأخرى تتضمن وجود رؤية نحو الموضوع ليأطره جماليا، والموقف الجمالي يتضمن مسافة بين المتلقي والموضوع، هي المسافة الجمالية والتي تعني سلوك إبداعي في التأمل الجمالي، فإن المراقب ينتج موضوعا تخييليا"[4].

للمسافة الجمالية شروطها التي تجعل منها إنزياحاً جمالياً، " فكلَّما كانت المسافة قصيرة، دل ذلك على أن العمل يستجيب لمقتضيات أفق التلقي المشيد سلفاً، ولا يفرض عليه أي إرغام نحو تعديل آلياته، أو تغيير شروطه، وقد يقترن العمل، حينئذٍ من فن الطبخ"[5]، إذ تتسع المسافة وتضيق وفقا لخبرات القارئ، وفعالية التأثير في الأعمال الجديدة.

إن المسافة الجمالية هي ذلك الأثر الذي تحدثه الأعمال الأدبية الجيدة والحداثية من فارق بين أجواء النص وعوالم القراءة، والتي تتحدد بواسطتها ردود فعل القارئ إزاء النص و لا تخرج في عموميتها عن ثلاث استجابات، أو ردود ممكنة، يمكن أن تختزل في التالي:

---

[1] - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، مرجع سابق، ص34.

[2] - عبد الرحمن تبرماسين وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مختبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2009، ص39.

[3] - حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص169.

[4] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص92.

[5] - خالد علي مصطفى، ربى عبد الرضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية التلقي، مجلة ديالي، العراق، ع69، 2016، ص172.

التوافق والانسجام مع تصورات القارئ ومعتقداته وأفق توقعه، فيشعر بالرضا والقبول.

الخيبة والمغايرة إذ يحس القارئ بالخيبة عندما يحاول فهم عمل أدبي بشروط ومحددات ارتبطت من خلال قراءته لعمل أدبي مختلف.

التغيير والاندماج وهو قدرة القارئ على التكيف مع العمل الأدبي الذي يقرأه، ويستطيع أن يكوِّن رؤية أو نظرة خاصة بالجنس الذي قرأه، وهذا يعني أن يكيف أفق انتظاره مع العمل الجديد، أو ما يحدثه من تفاوت بين ما تعود عليه من نصوص سابقة، وما يحمله النص الجديد من أفكار تعمل على التغيير في الأفق الأدبي والذوق القرائي.

التفاعل بين النص والقارئ:

ركّز (إيزر Iser) في طروحاته على قضية التفاعل بين النص والقارئ لبناء المعنى، فتفاعل النص مع القارئ هو نقطة البدء في نظرية (إيزر) الجمالية. تلك العلاقة التي تجمع بين النّص والقارئ، وتقوم على جدلية التفاعل بين الإنتاج والتلقي في ضوء استراتيجيات اجتماعية وأدبية ونقدية.

ينبغي على القارئ أن يبحث عن المعنى الكامن في اغوار النص، لا أن ينظر إلى المعنى الظاهر، فللنص معنىً يحجبه، ومهمة القارئ أو الناقد هي كشف المستور من معنى النص، وإزاحة الأستار، والحُجب عنه، فالنص "وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، فبالقارئ يكون النص إذن، وبه يتحقق حضوره، وفيه تعرف هويته ويزول الإبهام عنه"[1]، فالعلاقة بين النص والقارئ علاقة جدلية ترابطية، فلا وجود نص بدون قارئ، ولا وجود لقارئ بدون نص.

يتولد كل من البناء والمعنى في العمل الأدبي من خلال التفاعل بين نص القارئ ونقصد به ثقافته المعرفية التي يكون محملا بها قبل تصادمه مع النص، وهي توقعات اكتسبها من خبرته الأدبية، وتذوقه الجمالي، "فالمعنى والبناء ليس خصائص مقتصرة على النص، وإنما خصائص يقوم القارئ باكتشافها"[2].

حاول (إيزر) أن يمنح القارئ قدرة التوافق مع النص، والتلاؤم معه، وهذا التوافق بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ، والذي يحاول تحقيق الاستجابة، والتفاعل النصي الجمالي. تحدث عملية إنتاجية وبناء المعنى من خلال "تفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسة التاريخية للتلقي"[3]، فبناء المعنى ليس معناه إسقاط المفاهيم الذاتية للقارئ على بنيات النص، ولكن معناه الكشف عن شبكة العلاقات الدلالية من خلال التفاعل بين بنيات النص، وبنى الفهم والإدراك.

تكمن فعالية القارئ التي ركز عليها (ياوس) في إخراج كل من النص والمؤلف وتجسيدهما، فالمؤلف يتشكل من النص، ويعبر عن أجيال متعاقبة من القراء الذين يتداولون النص، ويكتشفون في كل مرحلة معان جديدة، وانزياحات غير متوقعة في مراحل القراءة بشكل عام،

---

[1] - منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص11.

[2] - عبد الناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس وايزر، مرجع سابق، ص55.

[3] - بشرى موسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص47.

فالنص لم يعد جماليا في ذاته ولذاته، وإنما تجسيدا جماليا لمجموعة القراء الذين يتداولونه عبر التاريخ، وفي السياق نفسه.

وجهة النظر الجوالة:

لا يمكن إدراك النص في نظر (إيزر) دفعةً واحدةً، فقد نتوغل في أعماق النص، ولكننا غالبا نقف خارج معطى الموضوع، فالعلاقة بين المتلقي والنص تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ، ولكن هناك وجهة نظر تدركه، وتفهم معناه، وهي ما يسميها (إيزر) بمفهوم (وجهة النظر الجوالة) ومفادها "إن تأويل وتمثل النصوص لا يتم بطريقة خطية من البداية حتى النهاية"[1]. بمعنى أن هناك تأثيرا للعناصر القرائية السابقة في اللاحقة، والقارئ أثناء القراءة يترك الكثير من الفراغات والبياضات معلقة مع استمرار القراءة، للاطلاع على ما سيأتي من وجهات نظر أخرى ليعدل بعض تصوراته وفق المعطى الجديد، والواقع أن القارئ "يجري عملية إعادة النظر هذه في كل سطر وكلمة يقرؤها من النص إلى أن تنتهي القراءة بشكل تام"[2]، وغاية وجهة النظر الجوالة هي وصول القارئ إلى ذلك التأويل المتسق، وهو ما يعكس خصوصية وجمالية القراءة للنص.

يترك المؤلف مجموعة من الفراغات، أو الفجوات في النص ليقوم القارئ بملئها، فكل جملة تعتبر مقدمة للتي تليها، وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقعة، والتي يقوم القارئ بملئها مستعينا بمخيلته، وثقافته الواسعة.

إن مفهوم وجهة النظر الجوالة أو ما أسماه (إيزر) بجدلية الاستبقاء والاستمرار، تشير إلى التوقعات المعدلة، والذاكرة المتحولة، والتي تفصح عن عملية القراءة، فقراءة النص تؤول الأحداث وتدرك وفق توقعات المستقبل وخلفيات الماضي، لذا "فإن الرأي التساؤلي يسمح للقراء بالتجوال عبر النص... ناشرين تعددية المناظير الرابطة القادرة على إيجاد التوازن عندما يحدث انتقال من واحد لآخر"[3].

يثري فهم القراءة والتفاعل بين النص ومتلقيه النصوص المقروءة بمجموعة من التصورات والتأويلات والأفكار التي تنتج من اختلاف وجهات النظر في القراءات المختلفة، حيث يختلف كل قارئ في سد فراغات النص، واكتشاف المعنى، وذلك يرجع إلى ثقافة القارئ ووعيه، وطرق تعاطيه للنص، "فالقراء لديهم خطاطاتهم الذهنية التي تكونت في الحقل الاجتماعي والثقافي، والنص له استراتيجيته الخاصة التي تحمل معالم الطريقة التي يفترض أن تتم بها قراءته"[4]، فطرق تفاعل القراء مع النصوص ترجع غالبا إلى محركات تلقائية نابعة من طبيعة النص، أو خصوصيات القراء.

إن وجود نص بدون قارئ معناه لا وجود للنص، لأن النص بدون القراءة لا وجود له، فالقراءة شرط مسبق ضروري للتأويل، وقاعدة لانطلاق جميع عملياته، لذا على القارئ أن ينظر إلى النص بعيون ثاقبة، وأن يتحسس النص بذائقته المرهفة المتشوقة للوصول إلى المعنى،

---

[1] - حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مرجع سابق، ص170.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص109.
[4] - حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، المرجع السابق، ص171.

التي ترى بعيونها عيون النص، وتدرك بوعيها مناطه، فبالنص أسرار خابية، لا يكتشفها إلا من يتحمل المشاق والمكابدة والعناء للوصول إليها، والاستمتاع بدلالاتها وجمالياتها.

القارئ الضمني:

تعتبر نظرية التلقي إحدى النظريات والمناهج النقدية التي اهتمت بالقارئ، فهناك البنيوية التي نادت بموت الكاتب وولادة القارئ الذي يصنع معنى النص، وهناك التفكيكية التي قالت بتعدد القراءات حسب القراء لتجعل كل قراءة تختلف عن سابقتها. لكن نظرية التلقي نادت بجمالية القراءة.

من الضروري معرفة مفهوم القارئ، وتحديداً القارئ الذي أرادته نظرية التلقي بصفة عامة، والقارئ الذي قصده (إيزر) بصفة خاصة، فالقارئ هو "ذلك الشخص، أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات النص، وتحقيق نوعا من التواصل الجمالي، أو السيكولوجي، أو المعرفي معه، أو استثمار معطياته، وممكناته، وإعادة بنائه وإنتاجه"[1].

يكون العمل الأدبي، في ضوء نظرية التلقي نتاج العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، فهي لا تلغي طرفا على حساب طرف آخر، بل تحرص على خلق التفاعل بين تشكلات النص. يعد القارئ في مجمل النظريات الأدبية مستقبلا للعمل، مترجما له، ومفسرا لمحتواه، فالعمل الأدبي لا يتحقق من تلقاء نفسه، وإنما استناداً إلى فعل إنجازي يقوم به القارئ الذي هو طرف ملازم للنص ومتفاعل معه، فدور القارئ الضمني مسجل في سياقات وأنساق النص.

إن القارئ الضمني هو صورة الكاتب المختلفة عن الكاتب الحقيقي والسارد داخل النص، وهو النظام والإطار المرجعي للنص، فالقارئ الضمني من المبادئ الخلافية في وصف التفاعل بين النص والقارئ، وهو "محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لإنتاج المعنى، وهذا الاصطلاح يوحد كلا من ما قبل بناء المعنى الضمني في النص، وإحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة"[2]، فالقارئ الضمني هو ذلك الخيال المتواري في خبايا النص، الذي يشاكس المتلقي أثناء قراءة النص، ويحاوره لكشف أسرار النص، وفهم معانيه، ومعرفة أبنيته.

إن القارئ الضمني "يظهر بوصفه نظاما مرجعيا للنص، وهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخييل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقي، وتبعا لذلك فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص ذاته"[3].

يجدد (إيزر) مفهوم القارئ الضمني وفق تصور وإطار فكري ، يحيل فيه إلى علاقة قرينة بالمتلقى، فهو "تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فهما"[4]. يستند القارئ الضمني إلى تصور راسخ في بنية النص، وقيمته الأساسية تكمن في "قيمته المرجعية، وقيمته النصية"[5]، وهذا ما ميز مفهوم القارئ الضمني عند (إيزر).

إن المتلقي الحقيقي هو الذي يجعل من القراءة النقدية الواعية مفككة لرموز النص، فالقراءات متعددة ومتنوعة، ولكن القراءة الصحيحة هي التي تتوافق مع معنى النص، وتحافظ على تماسكه، وانسجامه، وأتساقه، وبنائه العضوي، بعيداً عن الإسقاطات الخارجية، والتأويلات البعيدة التي تفسر النص بغير ما قاله، وما يحمله من أبعاد ودلالات.

---

[1] - محمد خرماش، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، العراق، ع5، السنة 34، 1999، ص20.

[2] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص103.

[3] - عبد الناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، مرجع سابق، ص52.

[4] - المرجع نفسه،، ص53.

[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثالث: التلقي في العتبات النصية.

العتبات والنص بين التأثير والتأثر:

وضع الناقد حميد لحميداني مجموعة من التساؤلات حول العتبات ودورها في عملية التلقي ومنها: ما هو الدور الفعلي الذي تضطلع به العتبات في النصوص الأدبية عند عملية تلقيها؟ هل هي مواقع استراتيجية بكل ما تعنيه هذه الكلمة؟ وهل تمتلك جميع المفاتيح الإجرائية لقراءة وفهم النصوص؟ أم أنها مجرد موقع إغرائي يضع الإطار العام الذي سيتحرك فيه النص، أو يضمن قبول جملة من القراء مبدئياً بقراءته؟ هل يمضي تأثير العتبات في اتجاه واحد، أم أنها تتغير في وظيفتها ودلالتها بطريقة استرجاعية مع التقدم في القراءة؟ "بمعنى هل هي التي تؤثر في النص، أم أن النص بدوره يؤثر فيها فيغير انطباعاتنا الأولى التي كوّناها عنها مع بداية القراءة؟ هل هناك تأثير متبادل بينهما أم أنهما مجرد علامات حدودية لبداية النص ونهايته؟ وهل يمكن إقامة دراسة لعتبات النص في انفصال تام عن النصوص الأساسية ذاتها؟[1] مثل هذه التساؤلات يمكن للعتاب مقاربتها والإجابة عليها وكشفها للمتلقي، وفك شفرات النصوص، وانغماس القارئ فيها، أو نزوحها منها لما تحمله من معان دلالية تكون غالبا في خدمة النص الأصلي.

لم تكن العتبات النصّية قبل توسع مفهوم النص تثير اهتمام النقاد، ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد التقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله، "والنظر في تلك المصاحبات اللفظية والأيقونية التي تعمل على إنتاج معناه ودلالته، ويكون النص بهذه المصاحبات قد امتلك أرجلا يمشي بها إلى جمهوره وقرائه، قصد محاورتهم والتفاهم معهم"[2]، فالتفاعل النصي أداة مهمة تنظر إلى النص بوصفه فضاء، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته، التي تعد إشارات دالة، ترشد المتلقّي إلى متن النص، وتساعده في استكشاف ما ينطوي عليه من معان ودلالات مغيّبة.

العتبات ومسار القراءة:

تمثل عتبات الكتابة الصدام الأول مع المتلقي، وهي التي تفتح شهيته للولوج لمغارات النص؛ لاكتشاف معانيه الجمالية، حيث "تقبع التضمينات الجمالية في حقيقة أن الاستقبال الأول للعمل من قبل القارئ يتضمن اختبار قيمته الجمالية بالمقارنة مع أعمال تمت قراءتها"[3]. إذ لا يمكن القفز على عتبات النص كونها شواطئ يمر من خلالها القارئ إلى أغوار محيطات النص.

تفتح العتبات النصية آفاقا رحبة للقارئ تمكنه من التحرك في سماء التوقعات والتأويلات للنصوص بما يتوافق معها، وتعمل على تشويق المتلقي على إنتاج الدلالة، وخرق أسوار النص اللغوية غير مكتفية بذاتها إذ تحيل على قرائن تعبّد مسار التأويل في غالب الأحيان، وتسهل الوصول لجمالية النص. إنها بحسب جينيت "البوابة الرئيسة للولوج إلى بهو النص، والتعرف على متاهاته، وتلمس أسرار لعبته، وإدراك مواطن جماليته، لذلك فهي التي تسيج النص،

---

[1] - حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي، بحث نظري، مجلة علامات، ج46، م12، 2002، ص9.

[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص) تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص28.

[3] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص75.

وتسميه، وتحميه، وتدافع عنه وتميزه عن غيره، وتعيِّن موقعه في جنسه، وتحث القارئ على اقتنائه"[1].

ما تمثله دراسة العتبات كأدوات ومفاتيح تسحر القارئ وتدهشه غالبا، وتقوده نحو ممارسة سلطته على النص عبر استنطاقها ضمن ما أضحى يعرف اصطلاحيا بالعتبات، أو المناص، أو النص الموازي، (Paratexete) لا يمكنها أن تقول كل شيء عن النص، وإلا فأن الأمر سيُحول "منهج البحث من الاعتناء بالنص إلى مراعاة الهامش والمحيط، فنصير إزاء مركزية الهامش بدل مركزية النص، وبانتقالنا من النص إلى المناص سنجعل من الملفوظات التي أدرجها جينيت ضمن استراتيجية المناص محورا ومرتكزا هاما في فعل القراءة، رغم أن الهامش قد لا يغني عن النص، ولا يمكن أن يحل محله في جميع الأحوال"[2]، فالعتبات تعطي القارئ إشارات عن النص، فهي موجهات قرائية تساعد القارئ على التوغل في متاهات النص، وفهم بناه ودلالاته.

لقد تنامى الاهتمام والوعي بشكل كبير بضرورة دراسة عتبات النصوص الأدبية في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر، فـ "الدراسات الحديثة وبفضل الاستفادة مما تحقق من نتائج هامة في مجال الأبحاث اللسانية، والسيميائية، وتحليل الخطاب، أولت العتبات عناية خاصة تجعل منها خطاباً قائماً بذاته، له قوانينه التي تحكمه. ولا غرابة في ذلك مادامت العتبات في حقيقتها تصير بمثابة نص مواز للمتن، ومن ذلك فالواجب أن نحذر العتبات كما صرح بذلك جيرار جينيت وكما تقتضيه أدبيات القراءة"[3]. لعل المؤثثات الموازية للنصوص كثيرة، وهي كل ما يحيط بالنص، ويشد من أزره، ويعضده، وينير دروب المتلقي، ويفتح عينه على النص، إن النص الموازي "من خلاله يتعرف المتلقي على طبيعة الخطاب الذي يروم التفاعل معه"[4]، فوظيفة هذا النص هي انتزاع تأشيرة التداول بما تحتويها من مكونات مختلفة يسعى من خلالها الكاتب، وكل من يتدخل في سيرورة الإنتاج والتلقي من قبل الناشرين، والمؤسسات الثقافية، والرسمية، والنقاد، روالإعلانات التسويقية والدعائية، وتوقيعات الكتاب.

---

[1]- حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر، الجزائر، ع24، 2016، ص35.
[2] - المرجع نفسه، ص35.
[3] - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000، ص16.
[4] - عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة ابن زهر، أكادير، المغرب، 1998، ط1، ص9.

الفصل الثاني:
الكتابة الشعرية تشكلات مفاهيمية ومصطلحية

المبحث الأول: الكتابة الشعرية حدود المفهوم وإشكالية المصطلح.

مفهوم الكتابة في اللغة والاصطلاح:

الكتابة في المعنى اللغوي:

عرف القلقشندي الكتابة بأنها لغةً: مصدر كَتَبَ يَكْتُبُ كِتَابًا، وكِتَابَةً وَمَكْتَبَةً وَكَتْبَةً، فهُو كَاتِبٌ، وَمَعْنَاهَا الْجَمْعُ يُقَالُ: تَكَتَّبَتْ القَومُ إِذا اجْتَمَعُوا، وَمِنْهُ قِيلَ لِجَمَاعَةِ الخيل: كَتِيبَة، كَمَا سُمِّيَ خَرَزُ القِرْبَةِ كِتَابَةً لِضَمٍّ بَعْضِ الْخَرَزِ إِلَى بَعْضٍ، وَقَالَ ابنُ الْأَعْرَابِي: وَقَدْ تُطْلَقْ الكِتَابَةَ عَلَى الْعِلْمِ[1]، وَمِنْهُ قُولُه تَعَالى: ﴿أَمْ عِندَهُمُ ٱلْغَيْبُ فَهُمْ يَكْتُبُونَ﴾[2]؛ أي: يَعْلَمُون.

في لسان العرب" كَتَب: الْكِتَابُ مَعْرُوفٌ، والْجَمْعِ كُتُبٌ وكُتْبٌ، وَكَتبَ الشّيءَ يَكْتُبُهُ كِتْبًا وَكِتَابًا وَكِتَابَةً. والْكِتَابَةُ لِمَنْ تَكُونُ لَهُ صِنَاعَة، مِثْلُ الصِّيَاغَة والْخِيَاطَة. وَرجُلٌ كَاتِبٌ، والْجَمْعُ كُتَّابٌ، وَكَتَبَةٌ، وَحِرْفَتُهُ الْكِتَابَةُ. قَال بنُ الأثِيْر: الْكِتَابَةُ أنْ يُكَاتِبَ الرَّجُلُ عَبْدَهُ عَلَى مالٍ يُؤَدِّيْه إِلَيْهِ مُنَجَّمًا، فَإِذَا أَدَّاهُ صَارَ حُرًّا. قَالَ: وَسُمِّيَتْ كِتَابَة، بِمَصْدَر كَتَبَ"[3].

في معجم اللغة العربية المعاصرة "كِتَابة (مُفْرَد) مَصْدَر كِتَب/ كَتَبَ إِلَى/كَتَبَ في/كَتَبَ لـ، لُغَة الكِتَابَة: لُغَة الإنْشَاء مِنْ أدَبٍ ونحْوِه، اللُّغَةُ الّتِي يَسْتَخْدِمُهَا الْمُثَقَّفُونَ فِي كِتَابَاتِهِم"[4].

جاءت الكتابة في اللغة مصدر كتب، بمعنى التدوين، والتسجيل، والرسم، والتجميع. إن المعاني اللغوية لكلمة كتابة وجهت النقد في أن يقدّم خصائص الكتابة المتمثلة في أنها صناعة، وأنها علم ومعرفة، وفي معنى أن الكتابة تعني شدّ فم القربة حتى لا يقطر منها شيء، تعطي لنا كيف أن الكتابة تحرص على مشاكسة المتلقي، وهو يسعى إلى استنطاقها، ففيها الحرص على الكتمان وعدم البوح، والكتابة بمعنى الجمع يوحي ذلك بتوسّع حدود الكتابة إلى تداخل الأجناس الأدبية وإلى الجمع بين المتناقضات، فالكتابة عالم من الجمع، وما استنطاقنا لهذه المعاني اللغوية إلا متابعة لتاريخ هذا المصطلح، ورصد التّحولات الحاصلة فيه.

الكتابة في الاستعمال الاصطلاحي:

كانت الكتابة تعني التدوين، أو النقل، أو التوثيق، قال تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيْنٍ إِلَىٰٓ أَجَلٍ مُّسَمًّى فَٱكْتُبُوهُ ﴾[5]، وتبدو العلاقة وثيقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي، يعبر محمد القواسمة عن الكتابة بقوله: "فنحن في عملية الكتابة نجمع الحروف بعضها إلى بعض لنكون كلمات، ثم جملا وفقرات، ثم نصاً، وهكذا نجمع النصوص بعضها إلى بعض لنؤلف كتاباً"[6]، فالكتابة في نظره عملية تجميعية مركبة تبدأ من قطرة لتصير واديا.

عرفها صاحب (مواد البيان) علي ابن خلف الكاتب "بأنها صناعة روحانية تظهر بآلة جثمانية، دالة على المراد بتوسط نظمها"[7]، ويقصد بالروحانية فيها الألفاظ، والآلة القلم، والجثمانية

---

[1] - أبو العباس القلقشندي، صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، د.ط، 1992، ج1، ص51.
[2] - سورة الطور، الآية: 41.
[3] - ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مج1، مادة كتب، صفحات 698-699-700.
[4] - أحمد محتار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، مصر، ط1، 2008، مج3، مادة (كتب)4227، ص1903.
[5] - سورة البقرة، الآية: 282.
[6] - محمد القواسمة، مقدمة في الكتابة العربية، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2006، ص28.
[7] - أبو العباس القلقشندي، صبح الأعشى، مصدر سابق، ص51.

بالخط، وهذا التحديد يشمل كل ما تشمله عملية الكتابة من تصور ذهني وتخيل عقلي، يقوم القلم بتسطيره في حروف وكلمات.

تُعرّف الكتابة بأنها "رسم الحروف وكتابتها بشكل واضح بحيث يسمح للقارئ التعرف عليها، وفهم مدلولاتها، ومضامينها"[1]، أي تلك الأشكال والرموز المرئية التي يفقهها القراء.

والكتابة أشكال ورموز تعد "نظاما شفريا من العلامات البصرية التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يقرر الكلمات التي سوف يولدها القارئ من النص"[2]، وهو تعريف نظر إلى الكتابة نظرة سيميائية.

يقول ابن خلدون عن الكتابة بأنها: "انتقال من الحروف الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال، ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس"[3]، وكأن ابن خلدون في تعريفه هذا يشير إلى الكتابة المجسدة عند تناولها بالقراءة، إذ يعرفها بتعبير آخر بقوله: "هي رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، وهي صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان الذي يميز بها عن الحيوان"[4]، فهي وسيلة للتعبير عن الكلام، وترجمة الأصوات إلى معان ودلالات وهيئات.

تبقى الكتابة "ترجمة للفكر، ونقل المشاعر، ووصف التجارب، وتسجيل للأحداث وفق رموز مكتوبة متعارف عليها بين أبناء الأمة المتكلمين، والقارئين والكاتبين، ولها قواعد ثابتة، وأسس علمية تراعي الذات والحدث"[5]، وهو تعريف ضمن الكتابة الإبداعية وغيرها.

إن الكتابة "فن جميل يحتاج إلى جهد شاق ليصل به الكاتب إلى درجة الاتقان"[6]، فبقدر ماهي واسطة مكملة لخدمة اللغة تعد شرطا أساسيا للموضوعية العلمية، فمفهوم الكتابة عند (دوسوسيرDe Saussure)كما يقول فتحي بو خالفة: "إنها لم تتعد النظرة الغربية التي تقوم بتنظيم العلاقات بين الكلام والكتابة، إذ ينظر إليها نظرة وظيفية تجعل من الكتابة وظيفة محدودة ومشتقة في آنٍ واحد. محدودة لأنها تبقى كيفية من كيفيات الأحداث الأخرى التي يمكن أن تطرأ على اللغة من الداخل، أو في الصميم"[7]، وهذه النظرة للكتابة نظرة لسانية تأتي من خلال دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها.

يعرف (تودروف Todorov) الكتابة في معناها العام "بأنها كل نسق سيميوطيقي مرئي أو مكاني، وفي معناها الحصري بأنها نظام حصري"[8]. لقد اقترن مفهوم الكتابة بمفهوم النص ذاته، إذ النص "خطاب مثبت بالكتابة"[9]، فالمفهوم النابع من النص لابد أن تفضي فيه الكتابة إلى معنى دلالي، فليست الكتابة رصّ الألفاظ والوحدات الخطابية في النص الأدبي، أو "وعاء

---

[1] - محمد النجار، سعد مصلوح، أحمد الهواري، الكتابة العربية مهاراتها وفنونها، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2001، ص14-15.

[2] - والترج أونج، الشفاهية والكتابة، تر: حسن البنا، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1994، ص136-137.

[3] - عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تح. عبد الله الدرويش، دار البلخي، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ج2، ص136.

[4] - المصدر نفسه، ص119.

[5] - فخري خليل النجار، الأسس الفنية للكتابة والتعبير، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص69.

[6] - فتحي خليل، لعبة الأدب، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص36.

[7] - فتحي بو خالفة، الخلفيات الفلسفية والمعرفية لنظرية التفكيك وأثرها في النقد الأدبي، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، ع4، 2014، ص172.

[8] - تزفيطان تودروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص11.

[9] - نجيب الورافي، موجهات قراءة النص الشعري الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة عين شمس، مصر، 2011، ص313.

لشحن وحدات معدة سلفاً، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها"[1]. فالألفاظ والوحدات الخطابية لابد أن تحتكم لعلاقاتها المنطقية والمكانية لتدل على معنى.

الكتابة عملية لها نقطة ابتداء، تبدأ بمجرد نقش الحروف والكلمات على الأسطر، ثم يمضي عمق هذا المعنى حتى يصل إلى أقصاه؛ حيث تتحدد فيه الكتابة على أنها عملية معقدة في ذاتها لابد من امتلاك الكفاءة والقدرة على تصوير الأفكار والمعاني، ورسمها في حروف وكلمات، وتراكيب صحيحة، وأساليب مشوقة، وعرضها بصورة حية، ومعالجتها معالجة دقيقة، وتنقيحها بشكل يدعو إلى مزيد من الدقة والتأمل، والكتابة هي التمثيل الشكلي للكلمات، وهي الحامل الأساسي للعلوم والمعارف، والحافظ لها، وحجر الزاوية في بناء الحضارات، وبدون الكتابة تصبح العلوم والمعارف الإنسانية عبارة عن تراكمات وأكوام لا قيمة لها، قد تندثر ولا يمكن الاستفادة منها، فبالكتابة والتوثيق تتطور العلوم والمعارف، وترتقي الأمم والشعوب.

لم يكن مصطلح الكتابة حاضراً بحمولته الدلالية في النقد العربي القديم، فقد ورد مقابلا للشعر، فحل محل النثر، فهناك محاولات جعلت مصطلح الكتابة يدل على الجمع بين الشعر والنثر ولكنها لم ترق إلى مستوى النضج والكمال، وفي النقد العربي الحديث تحول معنى المصطلح دلالياً فالكتابة أكثر اتساعاً من النص، لأنها تفتح ممكنات كثيرة وهذا ما يضمن القراءات الكثيرة. لقد التصقت بمفهوم الكتابة عند أدونيس مجموعة من الصفات، منها: الجديدة والإبداعية، والشعرية، التي لها مقابلاتها بمفهوم القصيدة، ومنها القديمة والتقليد والثبات، "فمفهوم الكتابة الجديدة لدى أدونيس هو إبداعيتها، أي أسلوبها"[2]. يبقى مفهوم الإبداع هو بؤرة الدلالة الكتابية، ووظيفة الكتابة، هي خلق فعالية جمالية إبداعية جديدة، تعمل على تغيير التعامل مع اللغة والمفاهيم والأمور، وبهذا تكون الكتابة مبنية على الاختلاف، فالكتابة "بنية مفتوحة، و"شعرية مفتوحة" تنفي النّسق النّهائي المكتمل"[3].

إن مصطلح الكتابة من منظور النقد الغربي الحديث أصبحت لها دلالتها، ولعل أوضح تعبير لذلك ما حدده هيوج سلفرمان "إن النص كتابة، والكتابة تستدعي قراءة، والقراءة تقتضي كتابة من أجل إحراز منزلة تخصها، والكتابة هي نصية النص. والكتابة هي النص متصورا في حدوده، والكتابة ليست فعل إنتاج نص، ولا هي نتاج لهذا الفعل، إنما هي بالأحرى ما يحدث عند المفصل القائم بينهما. والكتابة ليست ما يقابل الكلام، إن الكتابة هي ذلك الفضاء الأصيل الذي يتم فيه إيصال نص وانتشاره وتكشفه وإدماجه وتحديده، ووضعه في سياق...إن الكتابة هي لعبة الاختلافات"[4]، فالكتابة تجسيد للقدرات التخييلية والفنية والتعبيرية والإبداعية التي يمارسها المبدع في نقل أفكاره للآخرين، وهي ميلاد لأفكار المبدع، وترجمتها إلى حيز الوجود ليلامسها الآخرون، ويطلعون عليها، ومن ثم إبداء آراءهم حولها.

---

[1] - بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، د.ط، 1998، ص28.

[2] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، المغرب، ج3، ط3، 2001، ص61.

[3] - صلاح بو سريف، مضايق الكتابة: مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص13.

[4] - هيوج سلفرمان، نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، تر: علي حاكم، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص45.

يأتي الحديث عن الكتابة بوصفها جنسا أدبيا، فالكتابة الإبداعية تتمثل بفنون الأدب، كالشعر، والقصة، والرواية، والمسرحية، ....، وغيرها، ولكن الكلام يتركز حول الكتابة الشعرية، وما تتميز به من مقومات ودعائم، تفردها عن الكتابات الأدبية الأخرى.

الشعرية بين تعدد المصطلح وإشكالية المفهوم:

يعد مصطلح الشعرية (Poétique) من أكثر المصطلحات تغييراً واختلافاً بين التيارات والمدارس والحركات النقدية المختلفة، فهو من المصطلحات التي كثر الصراع حوله قديما وحديثا، ذلك أن الشعرية مصطلح زئبقي متغير ومتبدل وغير مستقر، يصعب الإمساك به إلا من خلال فترة محددة، أو مدرسة معينة، ولذا كان معيار الشعرية مختلفاً مكانياً وزمنياً، فهو عند أرسطو المحاكاة، وعند الرومانسيين الشكل العضوي، وهو التماثل عند (جاكبسونJakobson)، والانزياح عند (جان كوهينCohen Jean)، والفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب، وصولاً إلى التناص عند (جوليا كريستيفاJulia Kristeva)، و(جيرار جينيتGerard Genette)، والنص المفتوح عند (رولان بارت Roland Barthes) و (أمبرتو إيكوUmberto Eco).

عرف الإنسان الشعر منذ عصور موغلة في القدم، لذا فأصول الشعر قديمة قدم الإنسان الاجتماعي على الأرض، واهتمامات الإنسانية بهذا الفن جلية عند الغرب كما عند العرب، حتى أن مفهوم الشعر كان واحداً مقارنة بما هو ليس شعراً، أي النثر كجنس مقابل للشعر، ولعل ذلك عائد إلى أن كلا الجنسين ينتمي إلى المنطوق أو الملفوظ البشري، ولكن الشعر دوماً وعند كل الأمم يعد استثناء، باعتبار أن النثر هو القاعدة، وهو الأقرب إلى الكلام المتداول لدى العامة من الناس لذلك كان الشعر أكثر تمرداً وتملصاً عن طبيعة الكلام المعتادة عند أمة من الأمم، رغم استخدامه لذات اللغة التي يستعملها النثر، إذ "إن لغة الشعر تصنع منطقها الخاص بها، وتخلق وجودا متميزا لها"[1]، وتصعّب من محاولة الإمساك بخيوطها المتداخلة، فهي بهذا التمويه والغموض والانزياح أضحت أقدر رؤية وأكثر جمالية.

مفهوم الشعرية في الأصل اللغوي:

عند تتبع مفهوم الشعرية عند الغرب يلحظ أنه لا خلاف بين النقاد الغربيين حول هذا المصطلح من الناحية الشكلية، "فالشعرية ترجمة للمصطلح الفرنسي (poétique)، ونظيره الإنجليزي (poetics)، واللذان يعودان معاً إلى أصل واحد هو الكلمة الإغريقية (poètikos) الذي يحمل دلالة الفعل: يصنع أو يبدع"[2]، والمشتقة من الفعل (poiein)، أما أول استعمال للكلمة فكان مع أرسطو في كتابه الموسوم (po-Etiks)[3]، والذي ترجمه بشر بن متى بـ "بوتيك"، ويترجم حاليا بـ (الشعرية، أو فن الشعر).

يرجع إطلاق الشعرية كمصطلح في الدراسات الأدبية إلى الشكلانية الروسية التي اتخذت الأدبية تسمية، وحددت معناها، ومع ذلك لم يثبت معنى المصطلح في توجه واحد، ولا اقتصرت الشعرية على شعرية واحدة، بل إنها انقسمت إلى اتجاهات متعددة.

---

[1] - رجاء عيد، لغة الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1985، ص5.

[2] - مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984. ص206.

[3] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،/ الدا البيضاء، المغرب، ط1. 1994، ص11.

يعود الأصل اللغوي العربي لمصطلح الشعرية إلى الجذر الثلاثي (شعر)، وسنحاول تتبع المعاني التي يحملها من خلال المعاجم القديمة، وتحليلها فيما بعد.

ورد في معجم مقاييس اللغة أن "الشِّينَ والْعَيْنَ والرَّاءَ أَصْلَانِ مَعْرُوْفَان يَدُلُّ أَحَدُهُمَا عَلَى ثَبَات والآخَرُ علَى عِلْم وعَلِم شَعَرْتُ بِالشِّيء، إِذَا عَلِمْتُهُ وَفَطِنْتُ لَهُ.."[1].

"شَعَرَ فُلانٌ: قَالَ الشِّعْرَ... وَمَا شَعَرتُ بِهِ: مَا فطِنْتُ لَهُ وَمَا علِمتُهُ... "[2]. ونجد معجم لسان العرب لا يخرج عن هذه المعاني إذ نجد فيه "شَعَرَ بِهِ وشَعُرَ يَشْعُر شِعْراً وشَعْراً شَعَر: بمعنى َعلِم... ولَيْتَ شِعْري أي لَيْتَ عِلْمِي أو لَيْتَنِي عَلِمْتُ، وليتَ شِعري مِنْ ذَلِكَ أي لَيْتَنِي شَعَرْتُ..، والشِّعْرُ: مَنْظُومُ الْقَوْلِ، غَلَبَ عَلَيْهِ لِشَرَفِهِ بِالْوَزْنِ وَالْقَافِيَةِ... وَقَالَ الأزهري: الشِّعْرُ القَرِيضُ الْمَحْدُودُ بِعَلامَاتٍ لا يُجَاوزُهَا، وَالْجَمْعُ أشعارٌ، وقائلُه شاعِرٌ لأنه يَشْعُرُ مَا لا يَشْعُرُ غَيْرُهُ أي يَعْلَمُ.... وسُمِّي شَاعِراً لِفِطْنَتِه"[3].

في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، لسعيد علوش لا نجد كلمة الشعرية، بل وجدنا كلمة (شعر) نظام شاعري للواقع الملموس، يصل بمقارباته إلى فكرة أصيلة عن الإنسان والعالم والكون، ونجد أيضا مصطلح (الشاعرية) وهو مصطلح يستعمله (تودوروف Todorov) مرادف لعلم ونظرية الأدب، وأما عند(جان كوهين) فهي علم موضوعه الشعر، كما تعرف أيضا كنظرية عامة للأعمال الأدبية[4].

تدل المعاني الدلالية للأصل اللغوي للشعرية في المعاجم العربية من خلال مفردة (شعر) على معنيين أحدهما مادي، وهذا المعنى لا نقصده بالدراسة، أما المعنى الآخر فهو معنوي مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة، أما دلالته على الثبات فهذا لأن الشعر كما ذكر الأزهري في لسان العرب محدود بعلامات لا يجاوزها، وهذا ما كان ينطبق على الشعر فيما مضى فقائله يلتزم بقواعد ومعايير معينة لا يمكنه تخطيها، وسميت أعمال الحج بالشعائر كونها ثابتة ومحددة، وعلى الحاج الالتزام بها، وعدم الخروج عليها، وهذا هو الرابط بين الحاج والشاعر.

يربط بين المفهوم الحديث للشعرية وبين الجذر اللغوي لها خيط رفيع، ويتمثل بوجود قوانين وأنظمة تتحكم في قول الشعر، وتقويمه، وبما أن الشعرية تهتم بقوانين الخطاب الشعري، فإن الشعر هو صنف من أصناف الخطاب له قوانينه وضوابطه، ونستنتج من ما سبق أن مفهوم الشعرية في دلالته اللغوية يشير للمعاني التالية:

الدلالة على العلم والفطنة والدراية، والمحددات والضوابط المتعلقة بكل شعرية ، كما تشير إلى المواكبة والثبات النسبي المؤقت.

الشعرية اسم مشتق من كلمة "شعر" وقد أضيفت إليها اللاحقة (ية) ربما لتكون على منوال المصطلحات العلمية الأخرى كالأسلوبية، والألسنية، والأدبية، وغيرها.

---

[1] - أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان،ط2، 1979، مادة(شعر)،ج3، ص193.

[2] - أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل السود، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج1، مادة(شعر)، ص510.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (شعر)، مج4، ص409-410.

[4] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص127.

لقـي مصـطلح الشـعرية عنـد انتقالـه إلـى اللغـة العربيـة ترجمـات عـدة منهـا: الشـاعرية، علم/نظرية الأدب، الإنشائية، نظرية الشعر، فن الشعر والترجمتان الحرفيتان: بوطيقـا، بويتيـك[1] لعل أهمها من حيث الاستعمال "الشعرية".

يرد (هيدجر) جميع الفنون إلى الشعر ويراها "شعرية" بالمعنى الواسع للشـعر المسـتمد مـن اللغة اليونانية التي تعني الإبداع والإنشاء والخلـق. إنهـا شـعرية فـي صـميمها وجوهرهـا، وهـي طريقة لكشف النقاب عن وجود الموجودات، وتحويل الحقيقة إلى حدث تاريخي عياني ملموس[2].

يبدو أن اسم (شعرية) ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي اسما لكـل مـا له صلة بإبداع كتب وتأليفها حيث تكون اللغة – في آن واحـد- الجـوهر والوسـيلة، لا بـالعودة إلـى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعـد والمبـادئ الجماليـة ذات الصـلة بالشـعر[3]. لكننـي أخالف هذا الرأي ولا أوافقه، وأرى في هذا الكلام شيئا من المجازفة، فليس كل كتاب يؤلف يحمـل معنى الشعرية، بخلاف الكتابات الأدبية وأخص الشعر فإن شـعريته أقـوى بفعـل مكوناتـه ولغتـه الانزياحية وحمولاته الدلالية وجماليته.

إن موضوع الشعرية لـم يتحـدد بشـكل واضـح إلا مـع بدايـة القـرن العشـرين رغـم إشـارات القدماء إليها – شعرية أرسطو، شعرية الجرجـاني، شـعرية حـازم- حيـث نص(رومـان جاكبسـون) علـى أن مـا يجعـل مـن الأدب أدبـا لـيس هـو الأدب وإنمـا الأدبيـة، ولـيس الشـعر وإنمـا الوظيفـة الشعرية، ومعنى هذا أن موضوع الشعرية لـيس هـو الأعمـال المحققـة، وإنمـا الأعمـال المجـردة، كما أن القواعد الجمالية الموجودة في نص ما لا تمثل إلا جزءاً مـن قواعـد أخـرى ممكنـة، فمهمـة الشعرية لا تقتصر على الكشـف عـن المقـولات النقديـة المنجـزة، ولكنهـا تقـوم بابتكـار مقـولات جديدة، وفي هذا الصدد يؤكد (جيرار جينيت) أن الشـعرية ليسـت فقـط "نظريـة عامـة للأشـكال الأدبية، ولكنها تفجير للاحتمـالات الممكنـة للخطـاب"[4]، فالشـعرية تهـدف إلـى اكتشـاف الأنسـاق الكامنة التي توجه القارئ إلى العملية التي يتفهم بها أدبية النصوص، فهي إذن شـعرية نصـية لا تحيل إلا على النص، وتتغير وتتماشى مع تحول النص وانزياحـه؛ لأنهـا تسـتنبط قـوانين الـنص من النص ذاته.

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص14-15.

[2] - عادل مصطفى، فهم الفهم:-مدخل إلى الهرمنيوطيقا، مرجع سابق، ص267.

[3] - تزفيطان طودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23-24.

[4] - G .Genette : (Critique et poétique)، Figure 3، Seuil، 1972، p10-11.

المبحث الثاني: الشعرية في الدراسات النقدية.

تذهب النظريات النقدية الحديثة إلى أن الشعرية من أبرز عناصر الأدب وأكثرها أهمية، فبالشعرية تكتسب النصوص تأثيرها، ومن خلالها يكون تلقي النص، وفهم بنياته ومدلولاته، فهي القوة الفاعلة في تمييز النص عن غيره من النصوص، وبذلك أصبح مفهوم الشعرية ذا صيت واسع في الدراسات النقدية الحديثة إذ "تطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية"[1]. رأت الدراسات النقدية الحديثة في الشعرية القدرات الفاعلة والإيجابية التي تبحث في الخطاب الأدبي، وفي قوانينه؛ لتجعله محطة انطلاقها أولاً وأخيراً عبر إجراءاتها الخاصة، فهي "محاولة وضع نظرية عامة مجردة ومحايثه للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبه وجهة أدبية"[2]. تعني بذلك دراسة المنهجية والكيفية التي تجعل اللغة خطابا أدبيا شاعريا له أنظمته وغاياته وجمالياته، وبذا تكون ميزته عن الخطابات العادية.

الشعرية من المنظور النقدي العربي:

تعد الشعرية العربية موضوع جدل بين النقاد والأدباء العرب قديما وحديثا من خلال تعدد تعاريفها، وتشابك معانيها، والتباس مفهومها عند البعض. لذا كان لابد أن نلقي نظرة ومقاربة سريعة نعرض من خلالها مجموعة من الآراء والملاحظات والقواعد والقوانين للنقاد العرب القدماء والمحدثين التي تناولت موضوع الشعرية، حيث تمحورت اشتغالاتها في معرفة الأنظمة والقواعد والأسس التي تساعد المبدع وتسانده في إنتاج نصه، وإعطائه صبغته وفرادته الجمالية التي تمنحه هويته الإبداعية.

أصول الشعرية عند العرب القدماء:

تنطلق دراسة النقاد والبلاغيون العرب لمفهوم الشعرية من فهمهم للشعر من خلال أركانه المتمثلة باللفظ والمعنى والوزن والقافية، فهذا قدامة بن جعفر يعرفه بقوله: "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]. إذ تعد ثنائية اللفظ والمعنى التي نادى بها الجاحظ في القرن الثالث الهجري، أصلا من أصول الشعرية العربية التي اهتم بها النقاد العرب والمسلمون، وأصبحت من الأسس المهمة في بناء النظرية النقدية العربية، فمصطلح (الشعرية) في تراثنا النقدي العربي لم ترد كمصطلح نقدي كما هو عليه الآن بآلياته النظرية، وهذا لا يعني خلو التراث النقدي العربي من تناوله، بل كان للنقاد العرب القدماء آراؤهم ومواقفهم من الشعر والشعراء.

ترجع البواكير الأولى لمصطلح الشعرية عند العرب لعصر ابن سلام الجمحي في القرن الثالث الهجري في مؤلفه (طبقات فحول الشعراء)، وابن قتيبة في (الشعر والشعراء)، وصولاً إلى الجاحظ في حديثه عن اللفظ والمعنى في (البيان والتبيين)، مروراً بعبد الله بن المعتز في كتابه (البديع)، والمرزوقي في قضية (عمود الشعر)، وابن طباطبا في (عيار الشعر)، وقدامة بن جعفر

---

[1] - شرفي لخميسي، الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع14-15، 2014، ص376.

[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص9.

[3] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د.ت، ص15.

في (نقد الشعر). إلاّ أن النموذج البارز الذي يمثل النظرية في أوسع نطاقها ضمن هذا الحقل هو الناقد والمفكر أبو الحسن حازم القرطاجني صاحب كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، الذي لامس مفهوم الشعرية في جوانبها المهمة الواردة في كتاب (فن الشعر) لأرسطو.

إن غياب مصطلح الشعرية في كتابات النقاد القدامى لا يعني انعدام المفهوم، فهو كمفهوم كان موجوداً تحت مصطلحات منها: الصناعة، والنظم، واللفظ والمعنى، والجدة والقدم، وغيرها من المصطلحات.

يرى ابن قتيبة أن الشعر يكون ذا جمالية إذا حافظ على مبدأ الجودة الفنية، وقد نص على ذلك في مقدمة كتابه: "ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين (...) ولم يقصر اللّه العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وكل شرف خارجية في أوله"[1]، وهذا يدل على أن الشعرية ترتبط بالخلق والإبداع لا بالزمان والمكان.

نجد حازم القرطاجني الذي تطرّق لمفهوم الشعرية في مؤلفه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) وتوصّل إلى نتائج لم تكن مطروقة من قبل، وما يمكن ملاحظته على شعرية حازم القرطاجني أخذه بعض النقاط التي قالها أرسطو في (فن الشعر)، ولكن بدرجات متفاوتة، وغير متطابقة، وهذا راجع لطبيعة كل أدب، ولثقافة كل مجتمع، ورؤية كل ناقد وأديب.

جاء مفهومه الشعرية عند القرطاجني ممثلا بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه، أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها"[2]. هكذا يركز حازم القرطاجني على عناصر بعينها يبني على أساسها القول الشعري، وتمثل في مجملها مفهومه للشعرية وهي : الوزن، المحاكاة، والتأليف، والإغراب، والصدق، ولكنه لم يقف عند حدود ذلك، لأنه أدرك أن الوزن أو الإيقاع وحده لا يقيم شعرا، بل لابد من حضور عناصر تحقق للنص الشعري شعريته، لذلك نجده يقول: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صورة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنّما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية"[3]، فكأن المنهاج يعتبر حلقة وصل لما جاء به أرسطو وتكملةً له، لأنّه خاض في بعض القضايا العالقة، والتي لم تلق حظوة عند أرسطو، وهذا راجع لطبيعة الفن الإغريقي.

[1] - ابن قتيبة أبو محمد عبد اللّه بن مسلم، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، مصر، د.ط، 2003، ج1، ص64.
[2] - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص63.
[3] - المصدر نفسه، ص25..

كانت شعرية الجرجاني مفتوحة وعامة تتكأ على المحاكاة والتخييل لتضفي على بنية النص الشعري دلالة جمالية تشد المتلقي ، وتلفت انتباهه، لذا يرى "أن أفضل الشعر ما حسنت محاكاته، وهيأته، وقويت شهرته، أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته"[1]. تفسح محاكاة الشعر وغرابته المجال أمام تعددية الدلالة الإيحائية التي ينبغي أن تلازم الشعر، والغرابة التي يتحدث عنها لا تأتي من العدم، بل منبعها التخييل الذي يصعّد فاعليتها، لذلك تعتبر المحاكاة من أسس الصناعة الشعرية إذ العلاقة بينها وبين التخييل قائمة حتى وإن كانا مختلفين في طبيعة التكوين، باعتبار أن التخييل قوة من قوى النفس البشرية، بينما المحاكاة تعتبر طريقة من طرق الفن الإبداعي.

يتحقق مفهوم الشعرية عند قدامة بن جعفر في تقسيمه الشعر إلى أقسام: "قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم إلى علم جيده ورديئه"[2]. بنى قدامة شعريته على جملة من القوانين والمعايير التي يرى فيها تحقيقا لجمالية النص الشعري، والتي تتمثل في الوزن والقافية اللذين يعتبران من أهم علامات الشعرية، وهذا التعريف يغفل العناصر الفنية التي أشار إليها الجاحظ في تعريفه للشعر، حيث قال: "الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير.."[3].

يحدد ابن طباطبا الشعر بأنه "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محمود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه"[4]، هكذا خص الشعر بخاصية لازمة تفرق بينه وبين سائر الفنون النثرية ألا وهي خاصية الوزن، والوزن عنده ليس مجرد عروض وتفعيلات تحفظ وتتعلم، بقدر ما هي موهبة يتميز بها الشاعر، إذ لا يأخذها بطريقة التلقين، بل متجذره في ذاته الشعرية، مثلها مثل المحاكاة عند أرسطو عندما ردها لطبيعة النفس.

وقف ابن سلام الجمحي حول مفهوم الشعر بقوله: " للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم به كسائر أصناف العلم والصناعات"[5]، فتحدث في كتابه طبقات فحول الشعراء عن بعض الخصائص المميزة لطبيعة الشعر مثل القريحة، وهيكل القصيدة، أغراضها، ومعانيها، ولغتها، واعتمد في مفاضلته بين الشعراء على معايير من أهمها: كثرة شعر الشاعر وغزارة أشعاره، وتنوع أغراضه، وجودة شعره من خلال اللغة والصياغة.

أفاض عبد القاهر الجرجاني في قضية اللفظ والمعنى، وغيرها من القضايا، فأساس إنجازه رفض تقسيم القول الشعري إلى لفظ ومعنى فقط، وجاء بالثالث الذي هو النظم، وهو في معناه نسج وتأليف، أي بمعنى آخر (الشعرية) أو (الأدبية) وفق مصطلح الشكلانيين الروس.

[1] - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص63.
[2] - أبو فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص61 .
[3] - أبو بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1969،ج3، ص444.
[4] - محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ش، وتح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص09.
[5] - محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تقديم ودراسة طه ابراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 2001، ص26.

قسم الجرجاني المعاني إلى قسمين: (معنى عقلي، ومعنى تخيلي)، باعتبارهما مرتكزات أساسية في تحديد شعرية الخطاب الشعري، و من ذلك قوله في فصل الكناية والتعريض: "هذا فن من القول رقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أن نراهم كما يصنعون في الصفة، بأن يذهبوا بها مذهب الكناية، والتعريض كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب، وإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعراً شاعراً، وسحراً ساحراً، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق والخطيب المصقع..."[1]، إضافة إلى فصول أخرى تكلم فيها عن سحر النظم، ومما يأتي، وعلى ما يقوم. معنى (مفلق) جَيِّدٌ ، مُبْدِعٌ، ومعنى (مصقع) عَالِي الصَّوْتِ، بَلِيغٌ ذُو فَصَاحَةٍ وَبَيَانٍ.

الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين:

سنورد مقاربة سريعة تقف على تجليات أبحاث الشعرية في الثقافة النقدية العربية المعاصرة من خلال أفكار بعض أعلامها، فيها تلميحات وإشارات وآراء ومواقف كلها تبحث في الشعرية، وفي قوانين الخطاب الأدبي، وعن الخصائص التي تميز العمل الأدبي، وتعطيه حق التفرد برسالته، أي بصورة أخرى ما الذي يجعل من الرسالة اللغوية عملاً أدبياً(شعرياً)؟ كيف استطاعت الشعرية أن تكون ذلك الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن التفاعل مع النص الشعري؟ ما مدى قدرة العمل على إيقاظ مشاعر القراء، وإثارة الجمالية، وخلق اللذة، والانزياح عن المألوف؟

أخذت بحوث الشعرية العربية المحدثة تتوسع بشكل متناسق في "شعبتين متوازيتين، بل ومتداخلتين بعض الأحيان بين مجموعة من التأملات والأنساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته التعبيرية من جانب، وعدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب آخر"[2]، يحاول النقد العربي بجدية ارتياد آفاقا علمية جديدة في مقاربة النصوص الأدبية، والتعرف على ظواهرها، والغوص في مكنوناتها، فاقترح مجموعة من آليات التحليل النصي للخطاب الأدبي، كل ذلك يرجع إلى تراكم المعرفة بأهم الظواهر الشعرية في أدبنا العربي، ومقاييس اختبارها.

من أهم المحاولات التنظيرية الرائدة في الشعرية نجد دراستي أدونيس، وكمال أبو ديب في الشعرية، وإن كانت الأخيرة متعلقة بالنص الحديث والمعاصر، وقليلا ما تأخذ أمثلتها من الشعر القديم، فإن الأولى أفردت للشعر الجاهلي، وارتبطت بالشفوية التي يرى فيها أدونيس العامل المميز لشعر المرحلة، فيستخدم عبارة الشعرية الشفوية، والفضاء القرآني، والفكر والحداثة، وممن تناول الشعرية العربية جمال الدين ابن الشيخ، كما يوجد دراسات وبحوث أخرى اهتمت بالضبط المفهومي لمصطلحي الشعر والشعرية، ومن أمثلة ذلك جابر عصفور في مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي قراءة التراث النقدي، ونظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، ومن ذلك رشيد يحياوي في الشعرية العربية الأنواع والأغراض، ومحمد لطفي اليوسفي في الشعر

[1] - أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مصدر سابق،2001، ص306.

[2]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص11.

والشعرية الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، ومحمد المصفار الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم، وحسن ناظم في مفاهيم الشعرية.

هناك قسم آخر من الدراسات اهتمت بالتحليل التطبيقي للنصوص، ركزت على خصائص البناء، وطرائق الأداء التي ينتجها الشعراء عند كتابة نصوصهم، ومن بين هذه الدراسات: شربل داغر في الشعرية العربية الحديثة، وتوفيق بكار في شعريات عربية، وغيرهما.

بنى كمال أبو ديب مصطلح الشعرية على مفهوم الفجوة: مسافة التوتر الذي يرتبط بمفهوم أشمل إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة: "مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية، وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية"[1]، وشعرية أبو ديب لا تحدد على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة الشعرية، أو الرؤيا، أو الموقف أو الانفعال، فكل عنصر من هذه العناصر المذكورة لا يستطيع وفق مفهومه النظري المجرد أن يمنح اللغة طبيعة خاصة تخرج عن المألوف، فهو لا يقدر على تأدية هذا الدور إلا حين يندرج هذا العنصر ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية هي بنية النص، لذلك كانت الشعرية من هذا المنطلق "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنم بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها"[2].

حصر كمال أبو ديب السمة الشعريــة فــي حدود النص، أو ما هو داخلي، كما نجده لا يحدد الشعرية بعناصر ثابتة، بل ظلت مفتوحة تنشد الكلية، بدليل رفضه تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع، أو الصورة، وهذا ما ينطبق والقصيدة المعاصرة التي تتميز بالزئبقية، وعدم حصر عناصرها.

ربط أبو ديب شعريته بالمتلقي، باعتبار أن المتلقي هو المعول عليه في محاورة النص، وملء البياضات والفجوات فيه، وكلما كان المسافات في النص واسعة تدفع المتلقي إلى التوتر من أجل ردمها، والسعي في الحصول على الكمال والنضج في المعنى، بمعنى أن المسافات تزيد من عملية التفاعل التحاوري بين النص والقارئ، فيظل القارئ مشغولا في السيطرة عليها، وملء فراغاتها.

إن الشفوية الشعرية عند أدونيس، هي "أن الأصل الشعري العربي الجاهلي، نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية- سماعية؛ وإلى أنه من جهة ثانية، لم يصل إلينا محفوظاً في كتاب جاهلي، بل وصل مدوناً في الذاكرة"[3]، فالإنشاد والذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي، من جهة، ويحفظه من جهة ثانية، كما أشار إلى وحدة البيت والقافية والإيقاع، وأهم القضايا التي تتصل بالشعرية العربية، كقضية الإعراب، وقضية الوزن، وقضية السماع.

---

[1] - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1987، ص38.
[2] - المرجع نفسه، ص4.
[3] - أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوايج دو فرانس، باريس، 1984، دار الأداب ، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص5.

على خصائص الشفهية الشعرية الجاهلية "تأسس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي في معظمه، وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها، وتولد عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة على الكتابة الشعرية وحدها، وإنما أيضا على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياه"[1].

قدم أدونيس استقراء الأصول والقواعد التي كانت تجعل من الشعر شعراً في زمن تلقيه الأول، والتي تحولت في عهد الكتابة إلى قواعد معيارية يجب إتباعها في إنتاج الشعر.

اعتنى الناقد جمال الدين بن الشيخ بالشعرية وخصوصا الشعرية العربية، ويرى أن أدب اللغة العربية منذ العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين أدبا شعريا يمتاز بالثبات والاستمرارية والندرة. "إن أدب اللغة العربية القديمة من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسا"[2].

يعيش النقد العربي الحديث وضعا مقلقاً في ظل عدم التوازن في معرفة أبعاد النصوص اللغوية، وغير اللغوية، وهذا الأمر يعد بحد ذاته أزمة في الشعرية المعاصرة، فالبحث الألسني المحدث قد بلغ درجة من التطور العلمي في الأبنية المادية اللغوية للنص الادبي، مقابل تواضع معرفي عن مدى نتيجة الأبعاد التصورية والتخييلية والجمالية المكونة للنص، والتي تؤثر إلى حد كبير في توجيه خواص النصوص الشعرية.

الشعرية في منظور النقد الغربي:

إن الوقوف على معنى مصطلح الشعرية في الدراسات النقدية الغربية القديمة والحديثة أمر في غاية الصعوبة والتعقيد؛ لما فيه من تشابك في التعريفات، وتنوّع في المفاهيم، شملا الدال والمدلول معا، ممّا جعله مصطلحا أكثر زئبقية وأشد تعقيداً، يصعب الإمساك به، وقد بلغت الصعوبة حدتها في استعصاء الحسم، والخروج برؤية موحدة، لأنّ مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلّباتها، وسنحاول أن نعرض مقاربة بسيطة عن المصطلح ودلالته التاريخية في الفكر النقدي الغربي في عصوره القديمة والحديثة.

الشعرية عند اليونانيين:

تعود الشعرية في جذورها الى الفكر اليوناني حين برزت نظرية المحاكاة عند المفكرين والفلاسفة، وهي مفهوم عام ساد الثقافة اليونانية على أساس أنه يشكل علاقة العمل الفني والأدبي بالواقع، وتبرز هذه العلاقة في فلسفة أفلاطون وأرسطو، ونظرية المحاكاة عند أفلاطون وخصوصا فيما يتعلق منها بالشعر، والتي من خلالها نتعرف على مصطلح الشعرية عند أفلاطون، فهي تبين الصلة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه، ولكن الفروق بين هذا الشيء والنموذج كثيرة، وأهمها أن النموذج باق وخالد في حين أن جمالية الأشياء عابرة وزائلة، وجمال النموذج عقلي لأنه يعود إلى عالم المثل، في حين أن جمال الأشياء ظل ذلك الجمال

---

[1] - أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوايج دو فرانس، المرجع السابق، ص13.

[2] - جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص5.

الموجود في عالم المثل، وانعكاس له، وهو بحسب نظرة أفلاطون ليس جمالاً حقيقياً، بل جمالاً مزيفاً.

ارتبطت الشعرية عند أفلاطون بالأخلاق والغائية، لذلك هاجم الشعراء في الباب العاشر من كتابه (الجمهورية)[1]، لأنهم يزورون الحقيقة، والشعر عنده ثلاثة أنواع تباعاً لتنوع أساليبه: فهناك الشعر الغنائي، والشعر التمثيلي، والشعر القصصي.

وضع أفلاطون حداً فاصلاً بين لغة الفلاسفة التي تتسم بالحكمة، وبين لغة الشعراء التي تتميز بالانزياح والإيحاء وتعدد الدلالة، باعتبار أن لغة الفلاسفة ترشح بالعلمية الموضوعية، بينما لغة الشعراء منزاحة عن أصلها المعجمي، وهذه المفارقة نجدها نابعة من كون شعريته مرتبطة بالأخلاق.

يعد كتاب (فن الشعر) للفيلسوف أرسطو أول كتاب نقدي منهجي في الشعرية الغربية، حيث فصل الشعرية عن الفلسفة، ولم يجعلها تابعة لها في نظرية المحاكاة، فقد كانت "المحاكاة الفلسفية هي الأساس والغاية عند أفلاطون، ولكن أرسطو ذهب إلى أن الشعرية غاية في ذاتها"[2]، ويرى أرسطو بأن على الشاعر ألا يتكلم بنفسه، بل عليه أن يدع الشخصيات تتحدث هي عن نفسها، ولأن الشعر الموضوعي هو الشعر الوحيد الجدير بهذا الاسم، وفيه تتجلى المحاكاة، فحب الناس للمحاكاة في التعليم والتأليف، ومنها "تولدت الشعرية، وأصبحت تنمو يسيراً تابعة للطباع، وأكثر تولدها للمطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحة في خاصته، وبحسب خلقه وعادته"[3].

عارض أرسطو أفكار أستاذه أفلاطون التي ربط فيها الأدب بالأخلاق، وجعل للشعرية صداها الواسع، وذلك بما تحمله من أفكار وقضايا نقدية، أدت إلى إثراء المعرفة الأدبية، وجعل من المحاكاة وسيلة إبداعية لاكتناه جوهر العمل الإبداعي الفني، خلاف لنظرة أستاذه التي رأت بأن المحاكاة تزوير لوقائع مجسدة على الأرض.

الشعرية في منظور النقد الغربي الحديث:

سنحاول أن نعرض مقتطفات وجيزة، ومقاربات وامضة، عن موضوع الشعرية عند نقاد الحداثة الغربيين البارزين في هذا الميدان كرائد المدرسة الشكلانية (رومان جاكبسون)، و(تودوروف)، و(جان كوهين)، و(جيرار جينيت).

يقول (رومان جاكبسون) في سياق حديثه عن الشعرية وقد عدها فرعا من اللسانيات: "إن الشعرية تهتم بقضية البنية اللسانية مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات"[4]، بهذا التوجه يحاول (رومان جاكبسون) أن يكسب الشعرية صفة العلمية حين ربطها باللسانيات، وعدها من فروعها، بحيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، ويزداد ذلك تأكيدا

[1] - أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترج: ودراسة فؤاد زكريا، دار الوفا للطباعة ودنيا النشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2004، ص161.

[2] - خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص44.

[3]- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1973، ص173.

[4] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

عند (جاكبسون) بأن الشعرية تعم الخطاب الأدبي جميعه انطلاقاً من الوظيفة الشعرية ومدى هيمنتها أو تراجعها في الخطابات الأدبية.

يحدد (جاكبسون) تعريف الشعرية بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1]. يتضح من هذا التعريف الفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، فإذا كانت اللغة غير الشعرية وظيفتها مرجعية تنحصر في سواها، وهدفها التوصيل أو التبليغ، فان هدف اللغة الشعرية في ذاتها بما تتضمنه من متعة جمالية عالية. "إنها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية وفي الشعر بوجه خاص"[2].

يحدد (جاكبسون) الوظيفة الشعرية في أنها "تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[3]، وتتحقق الوظيفة الشعرية التي لا تعد الوظيفة الوحيدة للغة، ولكنها حسب (جاكبسون) الوظيفة المهيمنة والحاسمة، لأنها تبرز الجانب المحسوس للأدلة في "استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها لحسابها الخاص، وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"[4]. هذه الوظيفة التي تتحقق في الشعر وفي النثر على حد سواء، وهي تختص بنمط من الممارسات اللغوية ذات العلاقة بممارسات دالة متعددة.

اعترف (جاكبسون) أن الشعرية "ليست ألا مكونا في بنية مركبة"[5]، وهذه البنية لها فعالياتها في تغيير الأنساق، وتبدل باقي العناصر، ووظيفة الشعرية تبرز بمجرد الكلمة بوصفها كلمة لا بوصفها دليلا للشيء المسمى، بمعنى آخر أن اللغة لا تصبح مؤشرا للواقع في تركيبها وشكلها الخارجي، إلا من خلال وزنها وقيمتها ودلالتها الخاصة.

يرى (جان كوهين) بأن الشعرية علم موضوعه الشعر، مبينا أن اللغة الشعرية تقبل التحليل في مستويين: صوتي ودلالي، وأن الشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا، وبذلك فهو يرى أن " كلمة شعرية قد عنت زمناً طويلاً معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده"[6]، وانطلاقاً من هذين المستويين الصوتي والدلالي ميز (جان كوهين) بين ثلاثة انماط شعرية: نمط عرفه بالقصيدة النثرية، ونمط آخر يطلق علية القصائد الصوتية، ونمط ثالث سمي بالشعر الصوتي/ الدلالي، أو الشعر الكامل، والذي هو بحسب رأيه نتاج توحد النمطين السابقين.

---

[1] -رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص35.

[2] - عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1 ، 2006، ص284.

[3] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص19.

[4] - المرجع نفسه، ص31.

[5] - محمد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس، فاس، المغرب، د.ط، 2003، ص70.

[6] - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص11.

إن الشعرية عند (جان كوهين) تعني - كما حدد- دراسة القصيدة المنظومة في اللغة الفرنسية، بالاعتماد على جانبيها الصوتي والدلالي، و"هدف الشعرية بعبارة بسيطة هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"[1]، أي بين كونه شعرياً، أم نثرياً، حيث الفرق بينهما يكمن في "الأسلوب باعتباره انزياحاً بالنسبة إلى المعيار"[2]، وتعتبر اللغة الشعرية واقعة أسلوبية في معناها العام، فهي لا تخلق شاعريتها ولكن تستعيره من العالم الذي تصفه. والأسلوب في المقام الأول انزياح يبنى عليه تحليل للغة، فالشاعر ينزاح باللغة عن الكلام العادي ما يفرده عن الآخرين، بل إن له لغته الشاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً، "فالشعر هو استعارة كبرى"[3]، وهذا الرأي لامس الحقيقة الجوهرية لشعرية النصوص في الكتابة الشعرية.

يدرج (تودوروف) الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات –أي مجموع ما يكتب عن الفلسفة والسياسة والدين والمنطوق اليومي إضافة إلى السينما والمسرح- مؤكداً صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى، ويرى أن الشعرية "جاءت فوضعت حداً للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، فالشعرية إذن مقارنة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[4].

تتجلى شعرية النصوص في الكتابة الشعرية من خلال انزياحاتها اللغوية، وتواشج مكوناتها الداخلية والخارجية، فليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وهو انجاز من انجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية[5]، فما يمتلكه النص من خصائص ومميزات في لغته المعيارية التي تنزاح بالدلالات يمثل موضوع الشعرية.

إن الشعرية عند (تودوروف) متعددة الرؤى، واسعة الأغوار، يصعب الإلمام بأجزائها لأنّها زئبقية، كما لا يكمن هدفها في البحث عن قوانين ثابتة، بل تسعى إلى اكتشاف خصائص داخلية للنص الإبداعي، باعتبارها ترغب في الانفتاح على عوالم النّص، وشعريته لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية ولا يهمها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنّما يتأسس موضوعها على الخطاب الأدبي لا باعتباره حضوراً زمنياً ولا حتى فضائياً، فهي تنشد الكلية وترفض الجزئية، والنّص عنده لا يعترف باللّحظة الراهنة بقدر ما يستشرف اللحظات الآتية التي تكون مليئة بالأسرار والمفاجآت، كما خص مفهوم الشعرية بتلك البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح المكنونات التي لم يفصح عنها النص، فهي "لا تسعى إلى تسمية معنى بل إلى

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص14.
[2]- المرجع نفسه، ص15.
[3]- جون كوهين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط2، 2000، ص174.
[4] - تزفيطان طودروف، الشعرية، مرجع سابق، ص23.
[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة مجردة، وباطنية في الآن نفسه"[1]، ومن ثم البحث في لب النص الإبداعي لذلك نجده يشرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية.

حاول (تودوروف) حصر مفهوم الشعري في المعاني الآتية: هو كل نظرية داخلية للأدب، وهو مجموع الإمكانيات التي يتبناها كل كاتب، وكل إحالة للترميزات المعيارية لمدرسة ما، والشعرية حسب هذه الاقتراحات الثلاثة "الكشف عن القوانين الجمالية التي تسمح بالقبض على وحدة النصوص الإبداعية وتنوعها في الوقت نفسه من خلال تحديد قواسم مشتركة بين تلك القوانين، وتعيين لقاءات ممكنة بين المقولات الجمالية التي تؤطر النص الإبداعي"[2].

حدد (جيرار جينيت) موضوع الشعرية بحسب رأيه فهو "ليس النص بل جامع النص، ويقصد بمصطلحه هذا مدخل مجموع الخصائص العامة، أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ للتعبير، و الأجناس الأدبية"[3]، فالشعرية تدرس النص وفق خصائص الجنس الذي ينتمي إليه، كما تهتم بتقاطعه مع النصوص الأخرى وهو ما يسميه جينيت (التعالي النصي)"[4]، أي علاقة التداخل النصي التي تجمعه بغيره.

لم يقلل جنيت من أهمية نظرية الانزياح، وناقش جون كوهين في بعض المواقف والآراء المتعلقة بالأسلوبية، والبلاغة القديمة، وتحولات الشعر الحديث، فقد ذهب إلى القول بأن الشعرية "ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة"[5]، ويرى "أن الحضور المزدوج لدلالة المطابقة ودلالة الإيحاء هو الذي يحافظ على الالتباس الشعري في الصورة الحديثة، أو الصورة الكلاسيكية"[6].

توسع (جنيت) في مساءلة النص، عن طرق الحفر والتأويل إلى مناطق حافة ومتاخمة للنص، لأنه رأى "أن النص/الكتاب قلما يظهر عارياً من مصاحبات لفظية، أو أيقونية، تعمل على إنتاج معناه ودلالته"[7]، وهو بذلك انتقل من شعرية النص إلى شعرية المناص المتجلي في عتبات الكتاب الذي يساعد على تداوله ومقاربته.

لا تقتضي مهمة الشعرية ولا تقتصر على الكشف عن المقولات النقدية المنجزة ولكنها تقوم بابتكار مقولات جديدة، وفي هذا الصدد يؤكد (جيرار جينيت) أن الشعرية ليست فقط "نظرية عامة للأشكال الأدبية، ولكنها تفجير للاحتمالات الممكنة للخطاب"[8].

إن الشعرية عند جاكبسون فرع من فروع اللسانيات، فقد استطاع أن يصنع الأساس اللساني للتفرقة بين الشعري واللاشعري أي بين اللغة الشعرية، واللغة اليومية، وموضوع

---

[1] - تزفيطان طودروف، الشعرية، مرجع سابق، ص23.

[2] - محمد القاسمي، قضايا الشعرية دراسة في الأصول والمرجعيات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس، فاس، المغرب، ط1، 2010، ص27.

[3] - جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية)، بغداد، العراق، د.ط، د.ت، ص5.

[4] - جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد العزيز شبيل، وحمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص71.

[5] - محمد القاسمي، قضايا الشعرية دراسة في الأصول والمرجعيات، المرجع السابق، ص28.

[6] - Gérard Genette، Figure 2، édition du seuil، 1969، p133.

[7] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، مرجع سابق، ص28.

[8] - David Fontaine : La poétique، Edition Nathan، Paris، 1993، p9.

الشعرية، أو علم الأدب هو الأدبية أي آليات التركيب وطرق التأليف والصياغة التي تميز أنواع الخطاب، فالشعرية عنده إجابة على سؤال ما لذي يجعل من رسالة لفظية عملا فنياً؟ يمكننا أن نقول عنها شعرية التماثل، بينما شعرية جان كوهين تقوم على نظرية الانزياح حيث يتعلق مفهوم الانزياح بالمادة اللغوية للخطاب. في حين ينظر إليها تودروف من خلال النص وتحديد بنيته، متقاطعا مع جاكبسون وجينيت بهذا الرأي، ولو تتبعنا رؤية النقاد الغربيين حول مفهوم الشعرية فإن هذه الرؤية متغيرة ومتبدلة، وغير مستقرة ما يمكننا أن نقول إن مفهوم الشعرية مفهوم زئبقي يتغير ويتجدد مع التاريخ الأدبي.

تتباين الشعرية كمدخل لدراسة الأدب عموماً، والشعر خصوصاً في مفهومها وفي ما يطرحه النقاد الغربيون رؤية ومنهجاً، إذ تتباين الأصول المكونة لشعرية أدب كل أمة، وهذا ليس معناه إيصاد الأبواب وإغلاقها، والانطواء على الذات، وصد رياح التأثر والتأثير، والزهد من التزود بزاد المعرفة النقدية الحديثة التي قد نغذي به أدبنا، ولكن القصد أن نستفيد من معارف الآخرين بما يتلاءم مع طبيعة أدبنا وثقافتنا. إذ ليس عيباً أن ينهل الإنسان من معارف الآخرين لتطوير معارفه وعلوم أمته، ولكن العيب في التقليد والمحاكاة، وجعل أدبنا العربي تابعاً، فمتغيرات الحضارة تتداخل وتتمازج فيما بينها شئنا أم أبينا، ولكن المهم هو كيفية الاستفادة منها لنخلق أدبا يتماشى مع روح العصر.

يمكن أن نلخص تعريف الشعرية في توجهات ثلاثة، التوجه الأول: هي أنها "مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي"[1]، وعندها تنسب الشعرية إلى الشاعر، فإننا نقصد بذلك مجموعة الاختيارات التي ينتقيها الشاعر في أعماله، والمتاحة على الصعيد الموضوعاتي، والأسلوبي وغيرها.

يرى اتجاه من النقاد الشعرية بأنها "القوانين المعيارية التي تنجزها مدرسة أدبية ما، وهي مجموعة من القواعد التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية"[2]، وفي هذه الحالة سننسب الشعرية إلى مدرسة فنية بعينها، فنقول مثلا الشعرية الرومانسية.

يرى توجه آخر أن الشعرية نظرية داخلية للأدب، وهو المفهوم الذي يتوقف عنده تودروف، فالشعرية من وجهة نظره هي معالجة داخلية للغة النص، تفضي إلى استخلاص قوانين الوحدة والتنوع في الأعمال الأدبية التي تتضح من خلال الأعمال المستقلة والمتميزة، هكذا تكون الشعرية معالجة داخلية لمميزات الأدب.

إن مصطلح الشعرية مفهوم واحد، والوجوه الاصطلاحية له كثيرة ومتعددة، ومهما تعددت المفاهيم إلا أنها تصب في رحم معرفته، فهو الأكثر تداولا وشيوعا ودلاليا، ما جعله يهيمن على المصطلحات الأخرى. "إن الشعرية عموماً هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي توجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، بغض النظر عن اختلاف اللغات"[3]، ويبقى البحث في مصطلح الشعرية مجرد محاولات للعثور على ضوء هارب وزئبقي، لا يمكن الإمساك به، ومهما قيل فيه فمن الأجدى جمالياً عدّ الشعرية قضية مسكوت عنها، وأرضية خصبة غير محددة، وأكثر حيوية وتوالدا عبر منعطفات التاريخ الأدبي.

---

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص33.

[2] - يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات: قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، الجزائر،2007، ص15.

[3] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص9.

يظل البحث في شعرية النصوص الإبداعية وخصوصا الشعرية منها مجالاً خصباً لتصورات ونظريات مختلفة، ذلك "إن الشعر كالسراء والشجاعة والجمال، لا يُنتهى منه إلى غاية"[1]، فالشعرية هي الكشف عن القوانين الجمالية التي تسمح بالقبض على وحدة النصوص الإبداعية، وتنوعها في الوقت نفسه من خلال تحديد قواسم مشتركة بين تلك القوانين، وتعيين لقاءات ممكنة بين المقولات الجمالية التي تؤطر النص الإبداعي.

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص10.

المبحث الثالث: علاقة القراءة والتلقي بالشعرية.

تتجلى الشعرية في العلاقة التكاملية بين القراءة وبين مقروئية النص، "وهذا لا يؤدي إلى الإخلال بالشعرية وموضوعها مادام القارئ لا يعني – ضرورة – ذاتاً، أو شخصاً يقع خارج النص الأدبي، بل إن ثمة نمطاً من القراء متماهون بالنص الأدبي، أي أن لهم أدواراً نصية محضة، ومنهم القارئ الضمني مثلاً، وهكذا ضمنت لنا نظرية جمالية التلقي باجتراحها أنماطا من القراء عدم الإخلال بموضوعية الشعرية[1]".

فعّل الناقد كمال أبو ديب مصطلح الشعرية وربطها بالمتلقي بوصفها وظيفة من وظائف (الفجوة: مسافة التوتر)، ويرتبط هذان المفهومان بنظرية التلقي، كون القارئ ظاهرة مستقرة في النص، وهو "صفحة البياض التي يكتب النص فيها جسده"[2]، وبهذا تحولت الفاعلية النقدية من الاهتمام بالمؤلف إلى النص ثم إلى القارئ، فـ "القراءة التي تعد النص مكاناً تلتقي عنده آفاق عدة: أفق الكاتب، وأفق النص، وأفق القراءة، لتخلق من انصهارها وتفاعلها شكل النص"[3]، والشعرية هي التي أعطت نظريات القراءة دوراً متميزاً في التحليل النصي، وتطور النوع الأدبي، إذ أعطى كل من (ياوس)، و(إيزر) القارئ "دورا في تطور النوع لأن (ياوس) يعتقد بأن القطيعة بين الأفق التاريخي للمتلقي وأفق النص إنما تسعى باتجاه تطور العمل الأدبي، فالتعارض بين المعايير التي يحملها المتلقي لأشكال الأعمال السابقة، وتشكلاتها اللسانية، وبين المعايير التي يكونها العمل الجديد لحظة ظهوره يؤدي إلى نشوء قيم جديدة، تتعلق بالشكل والتي اعتاد النوع أن يعالجها"[4].

لعل تقدم جماليات التلقي كان لها الأثر الإيجابي في ملء الفراغ النظري الماثل في علاقة المنظومة النقدية المعروفة: (المؤلف/ المتلقي/ النص)، كونه الفضاء الذي يتم فيه إنتاج المعنى الأدبي، تتم عملية التواصل في هذا الفضاء عبر تيارات، "فتواصل المؤلف مع القراء من خلال الدلالة الجمالية يتم بفضل تولد طاقات تخييلية جمالية متجانسة تتوالى على الهيكل المادي للنص، ومشاركة المتلقي للمؤلف في استعداد التواصل النفسي عبر العمليات الفنية تخلق تفاهماً حول متتاليات رمزية وأسطورية، ونماذج أنثروبولوجية تخييلية"[5]، ومن هنا يستطيع النص أن يخلق جسورا من المعرفة والتواصل والتفاهم بين صاحب النص ومتلقيه، ليضفي عليه معان عديدة طبقاً لاستراتيجية تلقيه، وظروف عملية التواصل، باعتبار التواصل مظهراً للشعرية يتدرج في مستواه مثل التعبير في علاقته بالفهم، فالأثر الشعري لا يوجد عند متلقي النص مالم يتقبل وينسجم مع محتوى الرسالة الشعرية فيه، فالمتلقي أو القارئ يتدخل في خلق النص ابتداء من تصوره الأول.

اقترح (شارل Charles) في إطار الشعرية المعاصرة بلاغة القراءة، تقوم على مبدأ واضح هو أن النص الأدبي لا يكتسب أدبيته من اللغة وحدها، ولا من القارئ وحده، وإنما من (العلاقة

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص7.
[2] - رولان بارت، لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992، ص13.
[3] - حاتم الصكر، حلم الفراشة، مجلة الأقلام، العراق، ع2-3، 1992، ص22.
[4] - ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص16.
[5] - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص20.

التي تجمع بينهما، والتي يسميها القراءة. يقول شارل: "بالقراءة، وبالقراءة وحدها يكتسب النص أدبيته"[1].

إن الشعرية قراءة داخلية للأعمال الأدبية تتوغل في ماهية النصوص وتميز فرادتها، إذ كل نص يتكون من طبقات متعددة، ومستويات مختلفة، تتفاعل فيما بينها، وتعمل الشعرية على فرزها، وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة فيها مع نصوص أخرى، وهذا ما يميزها عن القراءة الاستكشافية لنصوص بعينها وفق خصوصياتها، وما يميزها أيضاً عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي والبحث دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات.

تعد فكرة التوصيل الجمالي محوراً أساسياً في عملية البناء الشعري، فإن هناك حقيقة هامة تتعلق بالتواصل بين أركان العملية النقدية، وهي "أن الأثر الشعري لا يوجد إذا كان المتلقي لا يتقبل المحتوى الشعري المبثوث في الرسالة الشعرية"[2]، فالقارئ يقوم بعملية تواصل إيجابية وديناميةة، يتدخل في خلق النص، ابتداء من تصوره الأول له، ليتقبله مبدئيا، حتى ينتهي به الحال إلى درجة عليا من الاندماج واللذة معه.

عندما نؤول عملا أدبيا، أو غير أدبي لذاته، وفي ذاته علينا التواصل مع مضمونه عند تأويلة، دون الإغفال عنه لحظة واحدة، والبحث في أحشائه وليس خارج ذاته، فقد يكون تأويله من خلال إسقاطه خارج ذاته مستحيلا، أو قد يكون ممكنا، "فالوصف لن يكون إذّاك إلا تكراراً حرفيا للعمل نفسه، فهو لا يلاحق عن قرب أشكال العمل بحيث لا يكون الاثنان إلا شيئاً واحداً. فالوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه"[3].

ترتكز الشعرية ارتكازاً جوهرياً على العدول والانزياح والانحراف عن المألوف، ذلك الحدث الأسلوبي المليء باللغة المجازية المشكلة لبنية اللغة الشعرية، حيث يشكل عنصر المفاجأة لدى المتلقي حافزا يدفعه إلى التحرر من سلطة المكان والزمان، وفتح أفق الخيال على تعدد القراءات، وتعدد الصور الفنية، "فالشعرية علم موضوعه الشعر، وكان لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لابأس فيه، فقد كانت تعني جنسا أدبيا، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم"[4]، وقد توسعت كلمة شعر لتشمل ما يسمى بقصيدة النثر، أي تعدت إلى جنس آخر كان يقابل جنس الشعر، فأصبح للشعرية مفهوم أوسع، أي العلم الذي يدرس الأدب بشكل عام.

تعتبر غرابة اللغة في علاقاتها مكوناً من مكونات الشعرية، وتظهر الغرابة جلية في اللغة المستعملة في العملية الإبداعية، ويكون لها الأثر الواضح في تلقي النص الإبداعي، فيكون المتلقي فيه الطرف البارز، لذا لزم على المبدع استحضار قارئ نصوصه أثناء الكتابة كونه العمدة في المراسلة الشعرية، فهو المستقبل الفاحص والمؤول والمفسر، فالشاعر، أو المبدع

---

[1] - عبد الواحد المرابط، السيميا العامة وسيمياء الأدب، مرجع سابق، ص167.
[2] - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع السابق، ص18.
[3] - تزفيطان طودروف، الشعرية، مرجع سابق، ص23.
[4] - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص9.

لحظة تأليفه يستشرف ما هو آت، لذلك يدخل القارئ في مشروعه الإبداعي باعتباره شريكا في تأليف النص، "فالجمهور أي القراء يبحث في النص عما يتطابق مع ميوله وغرائزه"[1].

إن مهمة الشعرية لا تنحصر في النصوص والأعمال الشعرية فحسب، بل في النصوص الأدبية جميعا، حتى ليمكن الحديث عن شعرية القصة، وشعرية الرواية، وشعرية المقامة...إلخ. ومع ذلك فإن ما يعنينا هنا ليست هذه الشعريات، بل شعرية الشعر وحده، أي نظرة النقد العربي الحديث لشعرية الخطاب الشعري، وجمالية نصوصه، وكذا النصوص الموازية المرتبطة به، وأثرها على القارئ، ودورها في إضاءة أعماق النص، ولكي يحقق النص الشعري شعريته ينبغي أن تكون دلالته مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليها، واكتشافها من خلال غوص القارئ وانغماسه في القراءة، وفهمه وتحليله.

كان لجهود النقاد العرب واستعانتهم بالمناهج والنظريات النقدية الحديثة الأثر الفاعل في توجيه جهود النقد من دراسة العمل الأدبي وبيئته وتاريخه إلى الاهتمام بشعرية النصوص وجمالياتها من خلال التلقي والقراءة، وهو ما حول بوصلة الشعرية العربية لتعتمد على قوانين ونظم ومناهج جديدة، كمناهج القراءة وجماليات التلقي التي اهتمت بدور القارئ، وفعل القراءة الذي يبنى العمل بوساطته، حيث لا يعود جوهر العمل ومعناه وجماليته إلى النص ولا إلى المبدع، بل إلى عملية التفاعل بين القدرات التخييلية والتحليلية للقارئ والبنى الدلالية للنص.

أن الشعرية هي تفحص الوعي اللغوي والانزياح الجمالي الذي يتحكم في خصائص وماهية النص الأدبي، وتحيل ذلك الوعي بفاعلية قرائية تكشف عن سؤال الكيف. إنه وعي العلاقة التي تتولد من تفاعل القارئ مع النص لتكشف جماليات النص، وتستنبط قوانينه الداخلية المتحكمة فيه، وتهتك ستار خباياه وأبعاده.

[1] - عز الدين المناصرة، علم الشعريات، مرجع سابق، ص120.

الفصل الثالث:

عتبات الكتابة:

المفهوم والموقعية والأهمية

المبحث الأول: الخطاب النظري والنقدي للعتبات.

يلاحظ الكتاب كتلة بشكله وألوانه ورسومه وحجمه، وكل ما يحتوي غلافه من علامات وعتبات فاتحة لقراءته، هذه العتبات تلعب دوراً انطباعياً ونفسياً وتفاعليا لدى المتلقي، وتعكس رؤى مادية ودلالية وتشارك في تبلور أفكار عما يمكن أن يحتويه الكتاب، وما يحمله النص.

اهتمت المناهج النقدية الحديثة بدراسة العتبات باعتبار مدخل بنايات النصوص، وهمسات البداية، ولعل لسيمياء الحديثة كانت أكثر اهتماما بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان، والإهداء، والرسومات التوضيحية، وافتتاحيات الفصول، وغير ذلك من النصوص التي أُطلق عليها (النصوص الموازية)، والتي تقوم عليها بنايات النص، "ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصًا صادمًا للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص[1].

"تتجلى العتبات بوصفها "تلك العلامة التي تحيل إلى واقع، إذ نخطو عليها من الخارج إلى الداخل، وهي أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج، وتوطأ عند الدخول، وهي المكان الذي لا غنى عنه للداخل إلى المنزل، في حين لا يمكن لذلك الداخل أن يطأ كل جوانبه حتى يثبت دخوله فيه[2]"، تشكل العتبات علامات مضيئة لممارسة نوع من الوقع الجمالي والتأثير النفسي والمعرفي، وتجسير التواصل مع النص من أجل "إضاءة القراءة والدنو من هوية المتخيل وما ينشره من امتدادات ينفتح التحليل على بعض العلامات"[3]. اهتمت الدراسات السيميائة الحديثة بدراسة العلامات؛ لأنها الفضاء الذي يمكن للمتلقي أن يدلف منها إلى بنيات النص المغلقة، كما تساهم في إثراء المقاربة النقدية للنص، وفهم تشكلاته.

العتبة: المفهوم والاصطلاح:

العتبة كمفهوم لها دلالتها اللغوية والمصطلحية، لذا حرصنا على رصد معانيها في الذاكرة المعجمية والمصطلحية ليتجلى للقارئ معرفة التدرج الدلالي للمفهوم.

العتبة في المفهوم اللغوي:

من بين المصطلحات الذي تروج الآن في سوق الحركة التداولية النقدية، مصطلح "عتبات(seuils) الذي أفرد له (جيرار جينيت) كتابا كاملا سماه بهذا الاسم، جاعلا منه خطاباً موازياً لخطابه الأصلي (وهو النص)، يحركه في ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة شارحاً ومفسراً معناه"[4]. ولهذا المصطلح النقدي جذوره التاريخية في تراثنا العربي، وسنقوم بإيراد معنى كلمة (عتبات) في مجموعة من المعاجم العربية القديمة والمعاصرة، لنتعرف على معانيها وتراكمها المعرفي في ظل الثورة النقدية الحديثة.

جاء في لسان العرب لفظة "العَتَبَة": أسْكَفَة البَاب تُوْطَأُ؛ أو قِيْل: العَتَبَة العُلْيَا، والْخَشَبَة التي فُوق الأعْلَى: الحَاجِب؛ والأسْكَفَة: السُّفْلَى؛ والْعَارِضَتان: العُضَادَتَان، والجَمْع عَتَبٌ وعَتَبَاتٌ، والعَتَب:

---

[1] - معجب العدوان، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 2002، ص7.
[2] - المرجع نفسه، ص7-8.
[3] - شعيب خليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء العلامات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص6.
[4] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، مرجع سابق، ص19.

الدّرَج، وعتّبَ، عَتَبَةً: اتَّخَذتها، وعتَبَ الْعُود ما عليه أطراف الأوْتَار من مُقَدِّمة، وَعَتَبَ الْبَرْقُ عتْبَانًا: بَرَقَ بَرْقًا ولاء. ويُقَال: ما في طَاعَة فُلان عَتَب، أي التِوَاء ولا نُبُوة؛ وما في مَودّته عَتَب إذَا كَانَتْ خَاصَةٌ لَا يَشُوبُها فسَاد[1]"، وَالْعَتَبُ مَا بَيْنَ الْجَبَلَيْنِ. وَالْعُرْبُ تُكَنِّي عَنِ الْمَرْأَةِ بِالْعَتَبَة[2].

أمّا في تاج العروس (العَتَبَةُ مُحرَّكَةً) كَذَا فِي نُسْخَتِنَا وسَقَطَ مِنْ نُسْخَةِ شَيْخِنَا: (أُسْكُفَّة البَابِ) الَّتِي تُوطَأُ، (أَو) العَتَبَةُ (العُلْيَا مِنْهُمَا)، والخَشَبَةُ الَّتِي فَوْقَ الأعْلَى: الحَاجِبُ، والأُسْكُفَّةُ السُّفْلَى، والعَارِضَتَان العُضَادَتَانِ، والجَمْعُ عَتَبٌ وعَتَبَاتٌ[3].

والعَتَبُ أَيْضاً الدَّرَجُ، وَعَتَّب عَتَبَةً: اتَّخَذَهَا. وَعَتَبُ الدَّرَجِ. مَرَاقِيهَا إِذَا كَانَت مِنْ خَشَبٍ. وكُلُّ مِرْقَاةٍ مِنْها عَتَبَةٌ. وعَتَبُ العُودِ: مَا عَلَيْه أَطْرَافُ الأَوْتَار مِنْ مُقَدَّمِهِ، عَنِ ابْنِ الأَعْرَابِيّ وأَنْشَدَ قَوْلَ الأَعْشَى:[4]

وثَنَى الكَفَّ عَلَى ذِي عَتَبٍ	يَصِلُ الصَّوْتَ بِذي زِيرٍ أبَحّ

وعَتَبَ البَرْقُ عَتَبَاناً مُحَرَّكةً إذَا بَرَقَ بَرْقاً ولَاءً (يَعْتُبُ ويعْتِبُ) بالضَّمِّ والكَسْر (فِي الكُلِّ)، أي فِي كُلِّ مِمَّا ذُكِرَ مِنْ مَعْنَى العَتَبَة، والعَرَجِ، والمَوْجِدَة، والظَّلَع، والوُثُوبِ، والبَرْقِ، وإِن أُغْفِل عَنِ الأَخِير، وَفِي عَتَبَ مِنْ مَكَانٍ إِلَى مَكَانٍ وَمِن قَوْلٍ إِلَى قَوْل إذَا اجْتَازَ[5].

جاءت لفظة عتبة في مختار الصحاح بمعنى (عَتَبَ) عَلَيْهِ وَجَدَ وَبَابُه نَصَرَ وَطَرَبَ، (العتَبُ كالعَتْبِ)، والاسْمُ (الْمَعتَبَة) بِفَتْحِ التَّاءِ وَكَسْرِهَا، قَالَ الخَلِيلُ: (العِتَابُ) مُخَاطَبَة الأدْلَال ومُذَاكَرَة المُوجِدَة، و(أَعْتَبَهُ) سَرّه، بَعدهُ سَاءَهُ، والاسم فِيهِ (العتبى)، و(الْعَتَبُ) الدَّرَجُ وكُلُّ مِرقَاةٍ (عَتَبَة) ويُجْمَعُ أَعْتَابٌ، وعَتَبٌ أَيْضاً، والعَتَبَةُ أسْكَفَة البَابِ، قلْتُ: قَالَ" الأَزْهَري" فِي (ع،ت،ب). قَالَ بن شُمِيْل: (الْعَتَبَة) في البَابِ هي الْعُلْيَا وَالأَسْكَفَة هِيَ السُّفْلَى[6].

ورد في المحيط في اللغة للصاحب بن عباد، الْعَتَبَةُ أعْلَى البَابِ، مُقَابِلًا لِلْأَسْكَفَة، والْجَمْعُ الْعتب والْعَتَبَات، ومَا عَتَبتُ بَابَهُ ولَا سَكَفْتُهُ، وَلاَ تِعَتَّبْتُهُ، ولاَ تِسكَّفْتُهُ: أَيْ لَم أَطَأُ أَسْكِفَتَهُ ولاَ عَتَبَتَهُ، ويَكُونُ ذَلِكَ فِي الدُّخُولِ وَالْخُرُوجِ، وَكُلُ مِرْقَاةٍ مِنَ الدَّرَجِ: عَتَبَة، وَعَتَبَةُ الْوَادِي: أَقْصَاهُ، وَيُقَالُ: عَتَبْتُ إِلَى عَتَبَةِ الوَادِي، وَالاعْتِتَابُ: أَنْ تَعْلُو فَوْقَ الشّيْءِ الْمُرْتَفِع، والاخْتِصَار فِي الطَّرِيقِ، جَمِيْعًا، يُقَالُ: عَتَبَ فِي الْحَيثِ واعْتَتَب، أي حَدَّثَ بِمَا احْتَاجَ إِلَيْهِ واخْتَصره، والاعْتِتَابُ: الرُّجُوع[7].

في معجم اللغة العربية المعاصرة فقد جاء عَتَبَ المَكَانَ: تَخَطَّى عَتَبَتُهُ ودخَلَه "مَا عَتَبَ الْمَقْهَى قَطْ- مَاتَ ولَمْ يَعْتُبْ بَابَ جَارِهِ"، وعَتَبَة [مفرد]: جَمْعُهَا عَتَبَات، وَأَعْتَاب، وَعَتَب: قِطْعَةٌ مِنَ الْحَجَر، أو الْخَشَب، أو الْمَعْدِن، تَكُونُ تَحْتَ البَابِ، اسْتَشْهَدَ عَلَى عَتَبَة الأَقْصَى، وَقَفَ الأَمَامُ عَلَى عَتَبَةِ الْمِنْبَر[8].

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مج1، مادة عتب، ص576.
[2] - المصدر نفسه، ص579.
[3] - مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الستار فراج، مطبعة الكويت، الكويت، ط2، 1998،ج3، ص306.
[4] - المصدر نفسه، صص307-308.
[5] - مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مصدر سابق، ص310.
[6] - محمد أبو بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د. ط، 1989، ص 361.
[7] - أبو القاسم الصاحب بن عباد، المحيط في اللغة، تح: محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 1994، ج1، صص445-446.
[8] - أحمد محتار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مصدر سابق، مجلد2، مادةعتب3300، ص1453.

"وقد يكنى بالعتبة مجازا عن (زوجة الرجل) باعتبارها بشكل ما تمثله، وتحيل عليه إيجاباً وسلباً، وإجمالاً فإن المعنى اللغوي للعتبة، يجعل منها عنصراً شرطياً للنفاذ إلى الشيء، مع كونها جزءاً منه، فلا دار بلا عتبة، ولا عتبة بلا دار، والأشياء غائبة بدون عتبات تعلن حضورها، وتمكّن الوصول إليها بشكل أو بآخر"[1].

نخرج من هذا الجرد اللغوي التداولي لمفردة العتبة على أنها تحمل المعاني التالية: العلو، والدنو، والولوج، والمغادرة، والتدرج، والحد الأقصى، والإيجاز، والحاجة، والضرورة، والانتهاء، والعود، والارتكاز والابتداء، والسرعة، والتتابع، وعدم الخلوص والثبات، والاتساع، والضيق، الاستواء أو التقعر، والضرورة، والاستقراء، والمتعة، وهي كما تتضح معان عامة وحسية وحقيقية، ترتبط بما هو عملي ويومي وتواصلي كذلك.

بحث في ذاكرة المصطلح:

عند الحفر في ذاكرة المصطلح يكتشف أن هناك معان مختلفة للعتبات المصاحبة والمفارقة، فقد "استخدم (جينيت) مصطلح (المناص para texte) وقدم له تعريفاً في كتابه (عتبات) بحيث جعله نمطا من أنماط المتعاليات النصية والشعرية عامة، وهو يتكون من مقطعين (para– texte)، فلفظة (para)، فنجدها في اليونانية واللاتينية صفة حاملة لمعان عدة منها: معنى الشبيه، والمماثل، والمساوي، معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملائمة والمشاكلة، وكذلك معنى الظهور والوضوح، ومعنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوة، ومعنى الزوج والقرين، والوزن بين مقدارين، والعدل والمساواة بين شخصين، والملاحظ من السابق أن (para) إذا ألحقت بأي كلمة أخرى حملت معنى من المعاني المذكورة، ومن بين هذه الكلمات: (المتوازي paralle'le)، المطرية أو الواقية من المطر(parapluie)، الشبه مدرسي، والشبه عسكري والأمثلة كثيرة"[2]، ولعل المتطلع للبحث في هذه اللفظة يجد نفسه أمام كماً من المعاني المتشاكلة والمتناثرة، تتسع وتضيق وفق الحقل الدلالي، وبحسب السياق المستعملة فيه.

"إن مفهوم العتبات يسع بكل حمولته لكل المكونات القبلية والبعدية، والبسيطة والمركبة، وكل ما يحايث المتن، كما أن تداوله في ميدان الدراسات الأدبية اليوم لا ينفي إمكان الاضطلاع والتحقق من أهمية عناصره وفق تصورات تراثنا الأدبي"[3].

العتبة في المفهوم الاصطلاحي:

تشهد الساحة النقدية العربية اضطرابا في مفهوم مصطلح العتبات (Leparatexte) سواء من حيث الترجمة والاشتقاق بين المناصات والمناصصات، والموازيات النقدية، والنصوص الموازية، والعتبات، وهذا يرجع إلى ثقافة المترجم وعدم وجود هيئة علمية لتوحيد المصطلحات العلمية والنقدية. فعتبات (Le paratexte) مصطلح لاتيني أطلقه (جيرار جينيت) على ما بات يشكل اليوم ركناً هاماً من أركان الشعرية الحديثة، ويريد به "كل ما يمت بصلة إلى النص المدروس بعلاقة خفية بعيدة مع نصوص اخرى، زائد ما يمت بعلاقة مباشرة قريبة كالعنوان،

---

[1] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مؤسسة وراقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2014، ص21.
[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، مرجع سابق، صص41-42.
[3] - الهاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ط1، 2008، ص29.

والهوامش، والتذييلات، وكلمات الناشر، وما إلى ذلك من بيانات النشر التي باتت تشكل في الوقت الحاضر نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن، بل إنه يلعب دوراً هاماً في توجيه نوعية القارئ"[1].

إن مصطلحي العتبات والنصوص الموازية هي أكثر دورانا في الساحة النقدية العربية، وبصرف النظر عن أيهما المصطلح الرئيس، فإنهما يستخدمان مترادفين للتعبير عن الظاهرة العتباتية، يمكن القول إن كل ما يصاحب النص ويجعل منه عملا فنيا نسميه عتبات ونصوصا مجاورة، وما يقع خارج الكتاب في الجرائد والإعلانات، والبيانات، ووسائل الإعلام، والعرض، نسميه نصوصا موازية لاحقة.

"خطاب المقدمات....، عتبات النص....، والنصوص المصاحبة....، والمكملات.....، النصوص الموازية...، سياجات النص.....، المناص....الخ، كلها أسماء عديدة لحقل معرفي واحد يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم تحولات الخطاب الأدبي بشكل خاص، والخطابات المعرفية التي تقسّم معه إشكاليات القراءة، والتفاعل والإقناع، والتواصل بشكل عام"[2].

تبرز عتبات النص "جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكّن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها"[3].

إن النص وحده يكون عارياً إذا ما كسته هذه المصاحبات اللفظية والأيقونية التي تعمل على إنتاج معناه ودلالاته، وتسيجه وتحفظ له كينونته وتميزه، وهذه المصاحبات هي "مجموعة من العناصر المنهجية والخطابات التي من شأنها أن تدفع المتلقي إلى القراءة"[4]، فالنص الموازي يوازي النص الأصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله حتى تنتج عملية التأثير على القارئ، واستقطاب اهتمامه للموضوع، واستمالته نحو النص..

العتبات النصية هي علامات وإشارات دلالية تفتح أبواب النص أمام المتلقي/القارئ، وتزوده بطاقات يكتسح من خلالها ميادين النص، وهي شفرات تفك رموز النصوص، وتجذب القارئ نحو القراءة، والولع والعشق بالكتاب، فللعتبات وظائفها السياقية والدلالية والتنويرية والإشهارية. يستحضر الكاتب قارئه أثناء العملية الإبداعية، ويحرص على تجويد عتبات كتاباته لتكون أكثر رواجاً، وأشد جذباً وتشويقاً للقراءة.

يرى حميد لحميداني في كتابه بنية النص السردي " أن العتبات يقصد بها ذلك الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتعظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها"[5]، وأوافقه الراي بأن العتبات جزء أساسي في إنتاج الكتاب، وتشكيل هويته.

---

[1] - جاسم محمد جاسم، جماليات العتبة النصية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص20.
[2] - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، مرجع سابق، ص21.
[3] - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط ،1996 ،ص16 .
[4] - مصطفى سلوي، عتبات النص، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، ط1، 2003، ص14.
[5]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،1991، ص55.

هناك فرق بين النص المحاذي الموازي للنص الأصلي والنص اللاحق، كما تحدثنا سابقا، فثمة فرق شاسع بين المصطلحين إذ يشير الأول "إلى مجموعة المعطيات التي تسيج النص، وتحميه وتدافع عنه، وتميزه عن غيره، وتعين موقعه في جنسه، وتحث القارئ على اقتنائه، وهي: العناوين، والمقتبسات، والإهداء، والأيقونات، وأسماء المؤلفين، والناشرين... فيما يشير الثاني إلى كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب فتكون معلقة في فلكه، كالاستجوابات، والمراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والندوات، ...الخ"[1]، وهذا الفرق وضحه عبدالمالك أشهبون في بداية كتابه عتبات الكتابة في الرواية العربية، فلا بد أن نميز بين النصوص المحيطة بالكتاب ذات الدلالات النسبية التي تكتسب صفة النص، وبين النصوص اللاحقة التي توضح أهمية الكتاب، وتعرّف به، وبصاحبه.

يتحدث محمد بنيس في كتاب الّشعر العربي الحديث عن المفهوم الاصطلاحي للعتبات، بقوله: "يقصد بها تلك العناصر الموجودة على حدود النّص داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ في درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشغل وينتج دلاليته"[2]، بين بنيس أهمية العتبات إذ ترتبط بالنصوص بعلاقات قريبة وبعيدة، وتشكل بطاقات تعريفية في معرفة النصوص، وإلهام القارئ في نوع وجنس ومحمول المحتوى في النصوص.

تناولت الدكتورة باسمة درمش العتبات النصية بقولها: "إن العناصر النصية هي تلك العناصر المرتبطة بالنص، أو الأثر الأدبي والتي تشكل مدخلاً لقراءة النص، والتي ستقود القارئ/الناقد إلى مركز الانفعالات، وحركية الحياة في مسالك النص، والتفاعل بينهما امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق في ثنايا النص نفسه"[3]. ينبثق من سطور هذا التعريف عن إحساس مدرك لطبيعة الدلالات الوظيفية القرائية الفاعلة للعتبات، وهو في رأيي محاولة لملامسة المفهوم والإمساك به.

نخلص أن العتبات تشمل كل ما يحيط بالنص من جوانبه الداخلية والخارجية، وهي موجهات تقود القارئ نحو النص، وتساعده في أن يمخر في عبابه من خلال ما تزوده من إضاءات وإشارات وتسريبات يعتمد عليها في الانطلاق في فضاء النص، والولوج إلى أعماقه، وسبر أغواره، وفك شفراته، كما تعتبر "مرآة عاكسة لما هو موجود في النص حيث تمّكن المتلقي من التوغل في النص بكل معانيه، فهي بوابة للثراء الأدبي من خلال مجمل علاقاتها بالنص، أما فيما يخص النص الموازي فهو عبارة عن نصوص مجاورة ترافق المعطى في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية، وخارجية مثل: العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الحواشي، والهوامش، ... الخ"[4].

---

[1] - سهام السامرّائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2016، ص14.

[2] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط 2، 2001، ص76.

[3] - باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، النادي الأدبي، جدة، السعودية، ع61، مج16، 2009، ص40.

[4] - ملكة كاظم الحداد، العلاقة بين العتبات النصية والمتن في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، مجلة جامعة كركوك، جامعة الكوفة، العراق، ع 2، مج4، 2005، ص98.

مبادئ العتبات:

المبادئ العتباتية هي "الخصائص المادية والوظيفية والبرجماتية لكل عنصر عتباتي على حدة، كمجال للتساؤلات النقدية الساعية لتحديد خصائص العتبة بموضوعية وتكامل، وتتوفر أيٌّ من العتبات في ذاتها، وفي علاقتها بالنص على قيم وخصائص مكانية، وزمانية، وتداولية، وكيفية، ووظيفية في موازاة الأسئلة : أين؟ . ومتى؟. كيف؟. وممن؟. وإلى من؟. لماذا؟"[1]، ومن أهم هذه المبادئ:

المبدأ المكاني:

يقصد به "التموضع المكاني للعتبة في خارطة العمل، وموقعها بالنسبة إلى النص وإلى العتبات الأخرى"[2]. من خلال ذلك يمكن توزيع العتبات حسب مبدأ المكان إلى مقدمات وتصديرات وتمهيدات، أي أبنية وسوابق للنص، ولواحق له، وهوامش معه، "وهذه الأبنية تشتمل على خطاب مادي ضروري للموضعة المكانية للمناص"[3].

إن كل العناصر العتباتية المتوقعة مكانيا في الكتاب، تشكل كتلاً عتباتيةً منفردة، ما أسماها (جينيت بـ (النص المحيط) في مقابل (النص الفوقي) الذي قصد به الخطابات العتباتية المتعلقة بالنص، والكائنة خارج الكتاب.

المبدأ الزماني:

هو المبدأ الذي يكون الجواب فيه على سؤال(متى)؟ والذي تتجلى في الطبيعة الآنية للعتبات، وقابليتها للاستحداث والاستبدال، مقابل الثبات المفترض للمتن. "يبين هذا المبدأ الحالة الزمانية للمناص، والتي يمكن تجديدها بالنص كنقطة مرجعية لمعرفة متى ظهر هذا النص/الكتاب"[4].

المبدأ التداولي:

هو سؤال (ممن؟ وإلى من؟)، والذي يرصد أركان العملية التواصلية للعتبات، المرسل والمتلقي/ المرسل إليه، والقوة الانجازية للرسالة، ليحدد طبيعة هذه العملية، وأهدافها، وكفاءتها، وأشكالها، "بوصفها جزءاً من الاستراتيجية الفنية، والتواصلية، والاقتصادية، والإبداعية للشعرية"[5].

فالمرسل ليس من الضروري أن يكون منتج العمل، يمكن أن نقول إنه المسؤول عن إرسال العتبات شريطة موافقة صاحب النص، وغالبا ما يكون صاحب النص واضعا لمناصه، وبناء على ذلك فالعتبات تتوزع إلى عتبات ذاتية، وغيرية، وتفويضية.

يمكن تحديد المتلقي/المرسل في جمهور القراء، وهو محور العملية النصية، وهنا تتوزع العتبات على شريحة من القراء، فهناك العتبات العامة التي تنطوي تحتها شريحة المشترين والقراء، والخاصة والتي يندرج ضمنها النخبة الأدبية، وتجار الكتب، ومن ضمنها أيضا عتبات حميمية توجه لشخص الكاتب، أو لأشخاص لهم علاقة في حياة المؤلف، وتتوزع على العتبات

---

[1] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص30.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص) مرجع سابق، ص51.
[4] - المرجع ننفسه، ص52.
[5] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص36.

الغيرية، والذاتية، فالرسالة ومدى فاعليتها في المتلقي، ونجاح فحواها "من أهم العناصر المناصية التي أخذها جينيت عن فلاسفة اللغة"[1].

المبدأ الوظيفي:

يرتكزهذا المبدأ على الإجابة عن سؤال ماذا تفعل بها؟ ما هي وظيفتها؟ وهو سؤال وظيفي يبحث عن الجدوى والأهمية، والفائدة للقيمة العملية للمصاحبات العتباتية، واختبار فاعليتها في تحويل المتن إلى عمل، " فالمتن بدون العتبات كيان هلامي لا يمكن تصوره"[2]، فهي التي تجعل منه كياناً قابلاً للتداول.

المبدأ الكيفي:

يندرج هذا المبدأ في الإجابة عن سؤال كيف؟ وهو "سؤال الكيفية عن ماهية المناص"[3]، وتشمل الإجابة عليه تناول العناصر العتباتية اللغوية، كالعنوان والمقدمات والهوامش، والعناصر العتباتية الأيقونية، والتي تتضمن الصور واللوحات، والرسوم الموجودة على الغلاف، والعناصر العتباتية الفعلية التي تتعلق بالمعرفة الشخصية من قبل الجمهور للمؤلف.

وظائف العتبات:

تشتمل العتبات على وظائف أساسية كوظيفة أي مطبوع، ولا يمكنها أن تكسب وظائفها إلا في سياقها، لتشكل رؤية مؤيدة للنص، وتحديد مضمونه، والعبور السري من اللانص إلى النص، ومن أهم هذه الوظائف:

الوظيفة التعينية: مهمتها تعيين مضمون النص، والغرض المقصود منه وكل ما يتلاءم ويضطلع بهذا الدور، وهي تمثل مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه، عنوان صفحة الغلاف، العناوين الداخلية، والمقدمة ويكمن امتياز هذا النوع من الوظائف في أنه يحدد أو يدل على المغزى المراد منه، ويشكل في الوقت ذاته "نظاما إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفره أو يحيط به، بل إنّه يلعب دوراً هاماً في نوعية القراءة وتوجيهها"[4].

الوظيفة الإخبارية: تشتمل على كلّ ما يشير ويدور في فلك النص من "مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال. أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة، الغلاف، كلمة الناشر"[5]، وهي موجهات توشي ببعض أسرار النص، وتخبر القراء الذين يمارسون فتح الكتاب، والشروع في قراءته.

وظيفة التجنيسية: وهي التي يتم من خلالها تحديد جنس العمل الأدبي؛ أي وضع النص ضمن سلسلة محددة كأن تكون رواية، أو تكون مسرحية، أو تكون مجموعة قصصية، أو مجموعة شعرية، أو نقد، أو مسرح، "فعتبات النص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، وبمعزل عن تصورات المؤلف للكتابة، واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية"[6].

---

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، المرجع السابق، ص56.
[2] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، المرجع السابق، ص41.
[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، المرجع السابق، ص52.
[4] - عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النص، مرجع سابق، ص16.
[5] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، المرجع السابق، ص49.
[6] - عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص البنية والدلالة، مرجع سابق، ص16.

المبحث الثاني: عتبات الكتابة الشعرية من الكيان الكتابي إلى الفضاء النصي.

تعتبر العتبات ماهية تناصية تتحقق في كل عنصر عتباتي مصاحب للمتن من خلال وظيفة تأثيرية على عملية التلقي، فالعتبات تثري الدرس العتباتي بمنظومات كيفية متعددة، تنتمي إلى عالم الصوت والحركة والسياق، والفضاء الافتراضي، فهناك العتبات الصوتية اللغوية كالتقديم والتقريظ والتمهيد، مما عرف من قبل بالشفاهية، وهناك العتبات الصوتية الغير لغوية كالتنغيم، وأصوات الإنشاد والموسيقى التي تؤثر في المتلقي، وهناك العتبات البصرية وهي أشكال عتباتية تنتمي لفضاء اللغة والصورة والحركة والأيقونة واللون، ومنها عتبات لغوية كتابية كالخط والطباعة والرقمية، والعنونة والمقدمة والتصدير، وعتبات تنتمي للحقل الأيقوني كالصورة التشكيلية والفوتوغرافية، وهناك العتبات المادية والسياقية والذهنية. كل هذه الكيفيات والأشكال العتباتية له وظيفتها في الشكل الفضائي النصي والشكل الكتابي ليصبح العنصر العتباتي أكثر تعبيراً عن تحققاته الجوهرية، ووظيفته التداولية، وسنعرض تصوراً لمختلف الكيفيات العتباتية المصاحبة كالتالي:

الغلاف مناص نشري:

يشكل الغلاف محيطاً فنياً لا يقل أهمية عن المتن له بعده الدلالي، فلا يمكن أن يقدم المتن وحده عاريا من هذه العتبة النصية، فهي تكاد تُوازي من حيث القيمة البلاغية والإبلاغية قيمة المتن نفسه، وهو البوابة الأولى التي يصطدم بها المتلقي، "فالغلاف واجهة العمل، ولافتته الإشهارية، والعتبة الأولى الأكثر خارجية ومباشرة"[1].

فالغلاف عتبة مادية بصرية ثرية ومتكاملة، وهو بتصنيف (جينيت) النص الفوقي، له وظائفه الوقائية للكتاب، والشكلية الجمالية التي تشد القارئ، والتداولية التي توجه القارئ، وتولد له الانطباع الأولي حول الكتاب وتجنيسه، فهو "جزء لا يتجزأ من الكتاب".[2]

إن غلاف الكتاب بمحتوياته وهلاليه كلها هو جواز السفر الحقيقي له، وعتبة مهمة لتسويقه ونقده، والبداية تكون مع صورة الغلاف، فهي الشكل البصري المتيقن، كما أنها تعتبر الشكل الذهني المتخيل، وتتصدر الغلاف غالبا ثلاث علامات هي: اللوحة التشكيلية، اسم المؤلف، والعنوان، إضافة إلى نوعية الخط وحجمه، وكذا اللون فهي علامات بصرية لها مكانتها في تكثيف دلالة النص المعروض بما تثيره في نفسية المتلقي، وزيادة درجة إقباله على المبصرات.

اسم الكاتب:

يعد اسم المؤلف من العتبات النصية الهامة التي لا يمكن للمتلقي القفز عليها، فهو من العلامات اللغوية البصرية التي يصطدم بها القارئ عند تلقيه الكتاب، إذ أنه يرشد و يوجه المتلقي ويعطيه انطباعاً أولياً من خلال شهرة الكاتب ورواج كتاباته، ومن خلال شبكة العلاقات الجدلية التي تربط اسم المؤلف بعمله الأدبي، "فالمتلقي/القارئ يستطيع أن يحدد هوية جنس النص الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع أن يجدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك، ولاسيما إذا كان اسم المؤلف اسماً معروفاً، وله حضور على الساحة الثقافية والإبداعية

---

[1] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص78.

[2] -المرجع نفسه، ص80.

والأدبية، بالإضافة ما يمكن الإشارة إليه أن اسم المؤلف يشير إلى تعالقات ذهنية مع هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية، والجنسوية (ذكر-أنثى)، وما يمكن أن يستحضره المتلقي/ القارئ عن المؤلف من خلال بيئته وكتاباته وانتماءاته؛ لأنها حتما ستؤثر في النص المنتج"[1].

تكسب الأسماء وجودها من خلال مسمياتها، فالاسم علامة ذات دال ومدلول، إذ تعرف الأشياء بالأسماء، فالأسماء ليست مجرد مرآة للأشياء"[2]، بل هي الأشياء ذاتها، و"الحقائق اللغوية لا تطابق الحقائق العقلية ولا الحقائق الخارجية لان للغة مقولاتها التي يقيم الانسان فيها وجوده، والمسميات لا تبلغ قط مبلغ الأسماء"[3] فاسم الكاتب يعطي ملكية العمل، وصفته علامة مميزة للكتاب، وأهميتها من أهميته، فصفة الكاتب التي توضع قبل اسمه تؤثر على أسلوبية النصوص، ومضموناتها، وتعطي دلالة من نوع ما للمتلقي، فلكل كاتب أسلوب يميزه عن غيره.

الإهداء:

الإهداء عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان واسم المؤلف، أو غيرها من عتبات النص، فهي عبارة عن إشارات دلالية ذات خاصية موازية تحمل علاقات ودية للمهدى إليهم ، وهو أحد المداخل الأولية لقراءة ممكنة للنص، ويعد "تقليدا ثقافيا عريقا، ولأهمية وظائفه وتعالقاته النصية، فقد حظي أيضا بالدراسة والتحليل، ويعتبر إجراءاً أولياً لمساءلة العتبة النصية ودلالتها"[4].

تختلف عتبة الإهداء عن عتبتي العنوان واسم المؤلف في أنها لا تلزم جميع النصوص والمؤلفات، وفي عدم تعالق بعضها مع النص، أو مع العنوان، فللإهداء علاقة حميمية بالمؤلف أولاً، وبنصه ثانياً، وصيغ الإهداء تختلف ما بين الصيغ العامة، والصيغ الخاصة، والصيغ المشتركة بين العامة والخاصة.

تعني صيغ الإهداء الخاصة بالتوجه إلى شخصيات ذات علاقة حميمية بالمؤلف، من مثل: الأب، الأم، الزوج، الحبيب، الأصدقاء، وتعني صيغ الإهداء العامة بالتوجه إلى المتلقي/القارئ، أو الذات، أو النص، وتعني صيغ الإهداء المشتركة بالتوجه إلى شخص، أو أشخاص محددين، كما تعني بتواشج الإهداء مع عنوان النص أو النص ذاته، ولهذا فللإهداء أهميته في تزويد المتلقي والقارئ بمعلومات ومعارف قد تساعده على فهم بنيات النص.

المقدمة:

يحظى خطاب التقديم العتباتي بأهمية بالغة نابعة من أهمية فعاليته وتواشجه مع مختلف العناصر العتباتية الأخرى، ومدى قدرته على تشكل الرؤية القرائية عند المتلقي حول الكتاب، وتجسيده للرؤية النقدية، فهو "خطاب يعكس وظائفه التأصيلية والإيصالية والتفصيلية"[5].

المقدمة ركيزة كل تأليف وإبداع، فلا بد للعمل من واجهة تظهر مزاياه وجمالياته الشكلية والمضمونية، لتبقى المقدمة مفتاح الرؤية الذي يساعد القارئ في فهم وإدراك كافة بنيات النص، ووحداته الداخلية والخارجية، فهي مرآة عاكسة لمحتوى الكتاب.

جاءت المقدمة في معناها اللغوي في جميع المعاجم الحديثة منها والقديمة على أنها مقدمة الجيش بكسر الدال: أوله، الذين يتقدمون الجيش والمقدمة "ما استقبلك من الجهة

---

[1]- باسمة درمش، عتبات النص، مرجع سابق، ص 74.

[2] - لطفي عبد البديع، ميتافيزيقا اللغة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1،1997، ص40.

[3] -المرجع نفسه، ص40.

[4] - عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص، البنية والدلالة، مرجع سابق، ص26.

[5] - مصطفى سلوي، عتبات النص، مرجع سابق، ص26.

والجَبَن والمقدمة: الناصية والجبهة "والمقدمة من كل شَيء أوله، ومقدم كل شيء نقيض مؤخره ويقال: ضرب مقدم وجهه"[1].

يعتبر(جينيت) المقدمة خطابا استهلاليا من خلال كتابه عتبات، فـ"هو ذلك المصطلح الأكثر تداولاً واستعمالاً في اللغة الفرنسية واللغات عموماً، كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي، والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقاً به، أو سابقاً له"[2]، كما يرى بأنه "من الاستهلالات الأكثر دوراناً واستعمالاً نجد: المقدمة، والتمهيد، والديباجة، توطئة،..."[3].

يرى الدكتور حميد لحميداني أن هناك ما يثير الانتباه في التعريف الذي أخذ به جينت للمقدمة هو أنه ألحق ما يختم به النصوص كالتذييل والخاتمة وغيرهما، وهذا ما يثير مجموعة من التساؤلات، ومن بين انتقادات لحميداني في ذلك يذكر مثلا أن "المقدمة هي نص تمهيدي كتب حول النص اللاحق والنص السابق"[4]، وهو رأي أوافقه الرأي فيه، فالمقدمة وما تحتويه من معلومات وإضاءات وطرائق في تناول النصوص تختلف تماما عن الخاتمة والتذييل.

تسمى النصوص المفتتح بها الكتب بتسميات عديدة، ويكون تموقعها في مفتتح الكتاب، وأطلق عليها "في الثقافة الإسلامية بتسميات عدة منها: المقدمة - التمهيد - الرسالة - القول في- المفتتح - التوطئة - الفاتحة- الإشارة- الخطبة - الاستهلال- الديباجة، ويفترض تعيينا على مستوى التسمية أن تشير كل لفظة إلى غيرها ما تشير إليه في الثانية، فلا قراءة دون تقديم، ولا استهلال دون تمهيد، ولا بدء دون فاتحة، ولا تفصيل دون إشارة، ولا موضوع دون خطبة، ولا تعيين دون استهلال، ولا تحليل دون ديباجة"[5]، فلكل من الاستهلالات والمقدمات السابقة وظيفتها الخاصة، ولها أهميتها بارتباطها بمحتوى النص، "فبسؤال الكيفية يستطيع الاستهلال الأصلي إخبار القارئ عن أصل الكتاب، وظروف تأليفه وتحريره، وعن مراحل تكونه"[6].

إن المقدمة خطاب عتباتي استهلالي له مبادئه ومقوماته النصية والكتابية، يقوم بوصف النص، وتهيئة المتلقي، ويشير إلى عناصر النص التجنيسية، والتوجيهية، والتكوينية. إنها بمثابة بطاقة معلوماتية أولية تعريفية، تعرف بالكتاب، وتصف متنه، ودواعي تأليفه، ومنهجية الكاتب، ومخاض التأليف، وهي في تموقعها تسهل عملية ولوج القراءة، وإعطاء القارئ انطباعاً مسبقا، من أجل تشكيل رأيه، وصياغة آفاق تلقيه عن محتوى الكتاب.

عتبة العنوان جهاز إشاري: الماهية والمفهوم.

اتجهت أقلام النقاد الأوربيين إلى دراسة العنوان في وقت سبق انتباه النقاد العرب إليه، فالعنوان في الأعمال الإبداعية الغربية والعربية ليس حديثا، بل كان قديما بقدم صناعة الكتاب، حيث كانت " أثينا مركز لثقافة الكتاب"[7] في العالم.

إن الولوج إلى النص سيمر عبر مفاتيح تغير نظرة الكاتب في بحثه، يلجأ الكاتب دائما إلى التماهي مع نصه، واختزاله وإبرازه في نقطة جوهرية ومرتكزة هي العنوان، "والعنون من أهم

---

[1] -ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة"قدم"مج12، ص496.
[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، مرجع سابق، ص113.
[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] - حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي، مرجع سابق، ص41،
[5] - جمال بوطيب، أعراف الكتابة والتأليف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب، ط1، ص26-27.
[6] - نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2016، ص75.
[7] - ألكسندر ستبتشيفتن، تاريخ الكتاب، تر: محمد. م الأرناؤوط، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، ،1993،ج1، ص64.

العتبات النصية التـي تستشـرق حقـول الـدلالات، وتطـل علـى ظـلال المعـاني وتـأليف العبـارات، وأخيراً تفسح المجال لامتداد الخيال نحو آفاق لا متناهية، فهو خطـاب رمـزي يعتمـد علـى ادخـاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحتمل كماً مـن الأفكـار والمعـاني ذات الصـلة الوثيقـة بـالحمولـة الدلالية للنص وجمالياته"[1].

تبوأ العنوان مكانـةً عاليـةً فـي التـراث منـذ أن تنـزل القـرآن الكـريم، فالعنونـة متجليـة فـي القرآن الكريم وأسماء السور القرآنية، وقد وقف السيوطي في الإتقـان علـى مـا يلفـت النظـر فـي تعدد المسميات/ العناوين، فقال: "إن الله سمى القرآن بخمسة وخمسين اسما...قد يكـون للسـورة اسم واحد، وهو كثير، وقد يكون لها اسمان فأكثر، مـن ذلـك الفاتحـة، وقـد وقفـت لهـا علـى نيـف وعشرين اسما، ثم يستنتج نتيجة لها دلالتها في هذا المقام فيقول: وذلك يدل على شرفها، فـإن كثرة الأسماء دالة على شرف المسمى"[2].

يتبـوأ العنـوان مكانتـه المتميـزة عـن سـائر العناصـر العتباتيـة الأخـرى لصـدارته المكانيـة، وأسبقيته في التلقي، وكظاهرة بصرية وشعرية لها مميزاتها عن سائر فصائل التأليف الأخرى.

العنوان في الفضاء المعجمي:

يمكن أن نشـير إلـى مـادتين فـي اللغـة العربيـة تحـيلان - بوصـفهما جـذراً - إلـى مصـطلح العنوان:

مادة (عنن):

عنَّ الشيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنناً وعُنُوناً، ظَهَرَ أَمَامكَ، وعنّ يعِنُّ ويعُنُّ عَنّاً وعُنُوناً وإعْتَنَّ: اعْتـرضَ وعرضَ ومنه قول امرئ القيس:

فَعَـنَّ لنَـا سِـربٌ كـأنَّ نِعَاجَـهُ[3]

والإعتنانُ الاعْتَرَاض، وكذلك العَننُ من عند الشِّيء أي اعْتَرَضَ.

وعَننتُ الكتاب وأعننته لِكَذَا أي عَرَضْتُ لَهُ وَصرَفْتُ لَهُ وَصرَفْتُهُ إِلَيْهِ، وَعَـنْ الْكِتَـاب يَعُنُّـه عَنًّـا وَعَنَّنَهُ: كعنْونَهُ، وعَنْوَنَتُهُ وعلونْتُهُ بِمَعْنَى وَاحِد، مُشْتَقّ مَنِ الْمَعْنَى، وَقَالَ اللِّحْيَانِيُّ: عَنَّنْـتُ الْكِتَـابَ تَعْنِينًا وَعَنَيْتُهُ تَعْنِيَةً إذاَ عَنْوَنْتُه، أَبْدَلُوا مِنْ إحْدَى النُّونَاتِ يَاء، سُمِّي عُنْوَانًـا لِأَنّـهُ يَعِـنُّ الْكِتَـابَ مِـنْ نَاحِيَتِهِ، وَأَصْلُهُ عُنَّان، فَلَمَّا كَثُرَتْ النُّونَاتُ قَلِبْتِ إحداها واواً، وَمِـنْ قَـال عُلْـوانُ الْكِتَـابِ جَعَـلَ النُّـونَ لَاماً لِأَنّهُ أخفّ وَأظهر مَنِ النُّونِ. وَيُقَالُ لِلرَّجُلِ الَّذِي يُعْرِضُ وَلَا يُصَـرِّحُ: قَـدْ جَعَـلَ كَـذَا وَكَـذَا عُنْوَانًـا لِحَاجَتِهِ وَأَنْشَدَ:

وتعـرفُ فِـى عُنوانِهَـا بَعْـضَ لَحْنِـهَا ... وفِى جَوفِهَا صَمْعَاءُ تُحكِـى الـدَّوَاهِيَا

قال ابن بري: والعنوان الأثر، قال سوَّار بن المضرَّب:

وحَاجَـةٍ دونَ أُخـرى قَـدْ سَـنَحْتُ بِهـا ... جَعَـلْتُـها للَّتِـي أخْفَيـتُ عُنـْوانا

قَالَ: وَكُلَّمَا اِستَدْلَلْتُ بِشَيْءٍ تُظْهِرُهُ عَلَى غيرهِ فَهُوَ عُنْوَانٌ لَهُ كَمَا قَالَ حسَّانُ بن ثَابِـت: يَرْثِـي عُثْمانَ رَضِي اللَّهُ تَعَالَى عَنهُ.

[1] - باسمة درمش، عتبات النص، مرجع سابق، ص39-40.

[2] - جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، تحقيق مركز الدراسات القرآنية، ط1، 1426، ج2، ص67، 70.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (عنَن)، مج13، ص290.

ضَحُّوا بِأَشْمَطَ عُنوانُ السّجودِ بِهِا يُقَطِّعِ اللّيلَ تَسْبِيْحاً وقرآنَا

قَالَ اللَّيثُ: العُنوَان لُغَةُ فِي العُلوَان غير جَيّدَ، والعُنوان بالضَّم هي اللُّغَةُ الفَصِيحَة، وقَالَ أبو داود الرّواسي:

لِمَنْ طَلَلٌ كَعُنْوانِ الكِتابِ بِبطْنِ أواقَ أو قرْنِ الذِّهابِ؟[1]

وقَالَ ابن بَرِّي: ومِثْلُهُ لأبي الأَسْوَد الدُّؤلي:

نَظَرتُ إلى عُنْوانِه فَنَبَذْتُهُ كَنَبْذِك نعْلاً أخْلَقَتْ مِنْ نِعَالِكا

وقَد يُكْسَرُ فَيُقَالُ عِنوانٌ وعِنيانٌ[2].

وفي متن اللغة: عنَّ الشيءَ لِكَذَا، وَعَنَّنَهُ، وأَعَنّه، عَرَضَهُ لهُ، وصَرَفَهُ إليه والكتابُ عَنْوَنَه، عنى الكِتَابَ تَعْنِيَةً: عَنْوَنَهُ، جعل له عُنْواناً، وعَنْوَنَ الشَّيء جَعَلَ لهُ عُنواناً، كتبَ عُنوانَهُ، وَأَصْلُهُ عنَنَهُ، وعَنَّاهُ كَذَلك.

والعُنوان، والعِنوان، والعِنيَان، والعُنيَان، والعُلوان، لُغَةٌ غَيْرُ جَيِّدَةٍ مِنَ الْكِتَاب، وَمِنْ كُلُّ شَيْءٍ، وَكُلُّ مَا اِسْتَدَلَّ بِهِ عَلَى سائِرِه، وَالْأَثَرُ، وَأَصْلَهُ عُنَّان، عَنَّ الْكِتَابَ عَنْوَنَهُ[3].

مادة (عنا):

عنَتِ الأرضُ بالنبات تعْنُوا عُنُوًّا وتَعْنِي أيضاً، وأعنَتْهُ أظْهَرَتْهُ، وعَنوْتُ الشيء أخرجْتُهُ، قال ذو الرمة:

ولمْ يبْقَ بالخَلْصَاءِ مِمَّا عَنَتْ بِهِ من الرَّطْب إلاَّ يَبْسُها وهجِيرُها[4]

وأنشد بيت المتنحل الهذلي:

تعْنُو بمحْزُوتٍ لهُ ناضِحُ

ويقال: عَنَيْتُ فُلاناً عَنْياً أي قصدتُهُ، ومن تَعْنِي بقولك أي تقصِد، وقيل معنى قول جبريل عليه السلام (في حديث الرقية) يَعْنِيك أي يَقْصُدُك.

يقال: عنيتُ فلاناً عَنْياً أي قصدتُهُ. وعنيتُ بالقول كذا أردتُ، ومعْناتُهُ ومَعْنِيَتُهُ مقصده.

وعُنوانُ الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات: عَنْوَنْتُ وَعَنَّنْتُ، قال الأخفش عنْوَنَ الكتاب، وأعَنَّهُ، وأنشد يونس:

فَطِنِ الكتابَ إذا أرَدْتَ جَوَابَهُ واعْنُ الكتابَ لِكي يُسَرَّ ويكْتُمَا

قال ابن سيّدة: العُنوان والعِنوان سمة الكتاب، وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً وعِنواناً وعَنَاهُ كلاهما: وسمه بالعُنوان: وقال أيضاً: والعُنْيَان سمة الكتاب، وقد عَنَاهُ وأعْنَاهُ.

وقال: في جبهته عنوانٌ من كثرت السجود، أي أثر، حكاه اللحياني وأنشد:

وأشْمَطْ عُنْوَانٌ بِهِ مِنْ سجُودِهِ كرُكْبَةِ عنْز من عُنُوز بني نَصْر[5].

الجرد اللغوي لمفردة العنوان:

ويمكن أن نجمع دلالات مادة (عنن) بالآتي:

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنَنَ)، المصدر السابق، ص294.

[2] - المصدر نفسه، ص295.

[3] - أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، 1960، مج4، مادة (عنن)، ص287.

[4] - ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (عنَنَ)، مج:15، ص104.

[5]- المصدر نفسه، ص106.

عنّ الشيء يَعُنّ عَنَناً وعُنُونا.... ظهر أمامك وتدل على الظهور، وإعْتَنَّ: اعترض وعرض وتدل على الاعتراض، وعَننتُ الكتاب وأعننتهُ لكذا أي عرضت له بمعنى العرض، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عُنواناً لحاجته بمعنى التعرض وعدم التصريح، وعنى الكتاب تَعْنِيَةً: عَنْوَنَهُ يدل على العنونة، والعنوان الأثر بمعنى أنه يدل على الأثر، وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عُنْوَانٌ لهُ يدل على الاستدلال.

ويمكن أن نجمع دلالات مادة (عَنَا) بالتالي:

عنَتِ الأرضُ بالنبات تعْنُوا عُنُوًّا... أظْهَرَتْهُ وتدل على الظهور، وعَنَوْتُ الشيء أخرجْتُهُ وتدل على الخروج، وعنيتُ فلاناً عَنْياً أي قصدتُهُ وتدل على القصد، وعنيتُ بالقول كذا أردت وتدل على الإرادة، والعُنوان والعِنوان سمة الكتاب وتدل على السمة، في جبهته عنوانٌ من كثرت السجود، أي أثر وتدل على الأثر.

الفضاء المصطلحي للعنوان:

يؤسس العنوان امتيازاته العتباتية الخاصة لصدارته وأسبقيته في التلقي، وتواشجه بشكل مباشر أو غير مباشر مع النص، وهو أبز العتبات السيميولوجية المصاحبة للنص، فهو علامة تعلو النص لتسمه وتحدده، وتغري القارئ وتدفعه نحو النص، فلولا العناوين لظلت كثير من الكتب مجهولة حبيسة الأدراج والرفوف، يغمرها الغبار، فهناك من العناوين تكون لوحة إشهارية في توسع الكتاب وذيوعه وانتشاره، وشهرة صاحبه، وهناك منها ما تغمر الكتاب، وتقزم صاحبه.

يرى (ليوهوك Leohoek) العنوان بأنه "مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود"[1]، فالعنونة عملية جذب وانتباه للفت القارئ، وحجة ودليل لحث الآخر على الرضا والاتباع الذي تولده القناعة والرضا به كعلامة قبول للدخول في خلجان النصوص، وفهمها.

العنوان إشراقة لغوية وجمالية "باعتباره مظهرا من مظاهر العتبات ذو طبيعة مرجعية؛ لأنه يحيل على النص كما أن النص يحيل إليه، ومع ذلك فبنية كل واحد منهما تختلف عن بنية الآخر"[2]، بمعنى أن العلاقة بين العنوان ونصه تكاملية.

يرى جاك فونتاني (Jaques fontanille) أن العنوان مع علامات أخرى "هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص مواز له"[3]، بل هو "نوع من أنواع التعالي النصي (Transtectualite) الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن أن تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب"[4]، وهو في تعريفه لامس الوظيفة الجوهرية للعنوان، وأعطاه قيمته في عمليات التأويل والقراءة.

يقارب محمد فكري الجزار مفهوم العنوان بقوله: "العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، ويحمل وسم الكتابة، وفي الوقت نفسه يسمه،

---

[1] - Leo H،Hock ، la marque du titra، dispositifs semiotiques d،une pratique textuelle، Mouton publishers the hqgue ' Paris، Newyork ، 1981، P.31.

[2] - حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي، مرجع سابق، ص21،

[3] - Joesp Besa camprubi،Les fomctions du itre ، ،presses university- aire de Limoges، 2002، p:05.

[4] -عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص64.

العنوان - بإيجاز يناسب البداية – علامة ليست من الكتاب جعلت لكي تدل عليه"[1]، وهو بهذا التعريف أعطى العنوان بعده السيميائي كونه وجه النص المصغّر على صفحة الغلاف، ونظام سيميائي ذو أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، وتساعده في فك شفراته الرامزة بغية الكشف عن المفاهيم النصية المتخفية في ثنايا النص.

العنوان هو أولى عتبات القارئ التي يقيس دلالاتها على جميع مضامين النص، "فهو مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة "[2]، في النص والتي يستعصي فهمها إلا من خلال العودة إلى العنوان.

يمثل العنوان انطباعاً أولياً للمتلقي قبل قراءة النص، واكتشاف عوالمه في شتى عناصرها التركيبية وخصائصها الفكرية والجمالية، فهو فكرة النص الأولى التي تصافح عين القارئ للجلوس بعدها على مائدة القراءة والتأويل.

وظائف العنوان:

إن العنوان علامة لغوية وسيميائية تتمركز في البداية، وتحتل الواجهة، تتمتع بوظيفة تعيينية ومدلولية، ووظيفة تأشيرية أثناء تلقي النص والتفاعل معه، ومن أهم الوظائف التي يتمتع بها العنوان: وظيفة الإيديولوجية، ووظيفة التسمية، ووظيفة التعيين، ووظيفة الأيقونية الإشهارية، ووظيفة الموضوعاتية، ووظيفة التأثيرية، ووظيفة الإيحائية، ووظيفة الاتساق والانسجام، ووظيفة التأويل الدلالي، فوظائف العنوان بصفة عامة هي وظائف مكوناته اللغوية والأيقونية القائمة على البلاغة والإبلاغ.

لقد حدد (جينيت) في كتابه عتبات(Seuils) أربع وظائف للعنوان تميزه عن باقي أشكال الخطاب الأخرى، وقد تضاف بعض الوظائف التي لم يذكرها جنيت ومن هذه الوظائف:

وظيفة التعيين والتحديد :

تسمى وظيفة التسمية، لأنها تتكفل بتسمية العمل وتحدده، وهي "بمثابة بطاقة تعريف للكتاب، تعينه وتعرفه للمتلقي أو القارئ دون غموض أو لبس، بل أقرب الصور وأدقها تعبيراً"[3]، وهي أكثر الوظائف شيوعاً وانتشاراً بل لا يكاد يخلو منها أي عنوان، فهذه الوظيفة تشترك فيها "الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية"[4]، وتقترب من كونها اسماً على مسمًى؛ لأن من "خلالها يعطي الكاتب اسما للكتاب، يميزه عن غيره من الكتب الأخرى"[5]، ففي أصلها تحدد هوية النّص وتبدو إلزامية، كما أنها لا تنفصل عن الوظائف الأخرى، لذلك هي الوظائف وأشهرها.

وظيفة الوصف اللغوي:

تسمى الوظيفة اللّغوية الواصفة، ويقصد بها عموما إشارة العنوان إلى جانب من جوانب النص، الشكل، أو المضمون، أو كليها، وهي وظيفة تتفاوت وضوحا وغموضا بين الفصائل

---

[1] - محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص15.
[2] - محمد مفتاح، دينامية النص، مرجع سابق، ص22
[3] - الحسان فيلالي نشيط، مقاربة سيميائية لبنية العنوان في الرواية العربية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب، ع20، 2014، ص96.
[4] - بسام قطوس، سيمياء العنوان، دائرة المطبوعات والنشر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص50.
[5] - عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص19.

الأدبية"[1]، ويمكننا تسميتها بالازدواجية لأنها تخضع لاختيار المرسل، وتأويل وتحليل المستقبل، لخلق صورة عن الرسالة الأدبية، وهي وظيفة تتعلق بمحتوى الكتاب، أو نوعه، أو بكليهما، أو ترتبط بالمحتوى ارتباطا غامضا، ويسميها جنيت الإيحائية، لأنها تحمل في طياتها دلالات مشوقة للقارئ، وهي وظيفة برجماتية محضة يسعى العنوان عبرها إلى تحقيق أكبر تغذية راجعة ممكنة.

وظيفة الوشاية الدلالية:

تأتي الوظّيفة الدّلالية مصاحبة للوظيفة الوصفية وتحمل بعضا من توجهات المؤلف في نصه، "فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص، إلا أنها ليست دائما قصديه"[2]، ويبدو أنها وظيفة فائضة عن وظائف العنوان الأخرى، "وتتحقق هذه الوظيفة بأسلوب العنوان في وصف النص، أو العمل بطريقة الإيحاء والإيماء غير المباشر"[3]. فهي تعتمد على مدى قدرة المؤلف على الإيحاء والتّلميح من خلال تراكيب لغوية بسيطة، يوشي بها للقارئ، ويهمس له بما في النص، وهي من الوظائف الحساسة التي تستبطن الدلالات والمعاني المبطنة.

وظيفة الإغراء والتسويق:

تسمى الوظيفة الإشهارية، وهي ذات طبيعة استهلاكية وهي المعول عليها كثيرا، فهي "تغرر بالقارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه"[4]. إنّ عنوان مؤلَّف ما، هو الذي يمنح القارئ الفكرة الأولى عنه، وهذا الإحساس الأول على قدر ما يكون جذابا(مغريا)، أو مبهرا للذهن والعينين، يترك فيه أثرا لمدة قد تطول أو تقصر، لذا على المؤلِّف والطّابع أن يوحدا الجهود لأحداث توقع مقبول عن طريق التبسيط والاختزال عند وضع العنوان"[5].

من وظائف العنوان أن يطرح ذاته كوميض البرق، وأن يجعل عين القارئ تبحث عن مصدر النور، فكما يقول (أمبرتو إيكو Umberto Eco) : "ينبغي للعنوان أن يشوش الأفكار لا أن يوحدها"[6]. على العنوان أن يعطي القارئ ومضات تضيئ أفقه في القراءة، وأن يثير فضوله عن طريق التركيب المدهش لمفردات العنوان، ونوع الخط وشكلة وحجمه ولونه وتموقعه، لكي يشد انتباه عين القارئ، ويغريه، فكثير ممن يشترون الكتب إلا لكي يشبعوا نَهَم أعينهم، ولأن عناوينها أغرتهم.

أنواع العناوين :

تتعدد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها، وتتفاوت في معانيها وقدرتها التواصلية، فهناك العناوين الخاصة والعامة، والمفردة والمركبة، والمعرفة والنكرة، و المقتبسة، والمجازية، والوصفية، والتقريرية، والتساؤلية، والعنوان الظل، وغيرها من العناوين، وسنذكر أهم أنواع العناوين في الكتابات الشعرية، وهي:

---

[1] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص173.

[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، مرجع سابق، ص87.

[3] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص181.

[4] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، مرجع سابق، ص85.

[5] - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط3، 1986، ص112.

[6] - أمبرتو إيكو، اسم الوردة، آليات الكتابة، تر: عبد الرحمن بوعلي، مجلة نزوى، ع14، 1998، ص65.

العنوان الأصلي:

هو العنوان الرئيس للكتاب، ويحتل واجهة غلاف الكتاب، وهو أول صدام لفظي مع المتلقي، ويسمى العنوان الحقيقي، أو الأساسي، أو الأصلي، ويعتبر بحق "بطاقة تعريف تمنح النص هويته"[1]، فتميزه عن غيره من العناوين الأخرى وتسمى العناوين الخاصة، وهناك العناوين العامة كعناوين الدواوين الشعرية (ديوان شعر)، والأعمال الشعرية الكاملة، والديوان العام، والمجموعة الشعرية وغيرها، تصلح أن تكون عناوين رئيسية، بيد أنها عناوين شاملة وعامة وواضحة ومعروفة، توافق القارئ، وتريحه من عناء البحث عن الدلالة.

العنوان المطابق:

هو لا يختلف عن العنوان الحقيقي، ويتموقع أحيانا في الصفحة القبلية (مقوى يحمي الغلاف)، وغالبا في الصفحة الخلفية له، قد يكون بنفس نصوصه، وقد يختصر، وهو عند محمد الهادي المطوي وشادية شقروف العنوان المزيف، "وهو اختصار وترديد له، ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي"[2]، ويسمى بالمزيف لأنه يذكر دون اسم المؤلف ومعلومات النشر، ويأتي غالبا "بين الغلاف والصفحة الداخلية"[3]، توكل إليه مهمة العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف، وهو موجود في كل كتاب، وليس له أهمية سوى أنه عرفا جرى في الطباعة الحديثة ويوكل إليه حمل هوية الكتاب في حال فقدان الغلاف الرئيس.

العنوان الرديف:

يرفد العنوان الرئيس بعنوان آخر يتمركز بجانبه، ويأتي بعده لتكملة المعنى، وغالباً ما يكون عنوانا لفقرات، أو مواضيع، أو تعريفات داخل الكتاب، ولكل منهما تحديداً وتمييزاً شكلياً وكتابياً ومكانياً، "يؤدي فيه العنوان الفرعي، أو الجانبي، أو الذيل، أو الملحق أدواراً مهمة على أكثر من جانب، في علاقته بالعنوان الرئيس تخصيصاً وتوضيحاً وبسطا، وفي علاقته بالنصوص الداخلية"[4]. ومثل هذه العناوين قد تفضح دلالات العنوان الرئيس أحيانا.

العنوان التجنيسي:

هو العنوان الذي يفرد النص ويميّز جنسه عن باقي الأجناس الأخرى، ويمكن تسميته بـ "العنوان الشكلي"[5]، فهو يميز شكل النص عن باقي الأشكال الأخرى، ويعطي القارئ انطباعاً حول جنس النص وصنفه الأدبي من حيث هو قصة، أو رواية، أو شعر، أو مسرحية.....إلخ.

العنوان الإشهاري:

هو العنوان الذي يحمل أبعاداً تجارية، ويعتمد على الوظيفة الإغرائية من خلال الترويج للكتاب وتحبيبه إلى ذوق المتلقي. إنه "عنوان غالباً ما يتعلق بالصحف والمجلات"[6]، أو المواضيع المعدة للاستهلاك السريع، فهو عنوان ذو طابع تجاري، يسرق عين القارئ لاقتناء الكتاب، وقد

---

[1] - شادية شقروف، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، لعبد الله العشي، الملتقى الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، د.ط، 2000، ص270.

[2] - محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد28، العدد 1، 1999، ص457.

[3] - شادية شقروف، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، المرجع السابق، ص270.

[4] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص132.

[5] - محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، المرجع السابق، ص457.

[6] - شادية شقروف، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، المرجع السابق، ص270.

يكون عنوانا مبهرجا لا يتوافق مع متن النص، وما يهم في هذا النوع من العناوين هو التسويق والإشهار للكتاب، وطلب المزيد من الربح.

قوانين العنونة الحديثة:

تقوم العنونة الحديثة على مجموعة من المعايير التي تنظم عنونة الكتب، وتحفظ لها تميزها ووظيفتها ورسالتها، وسن كل من (كريفلCareful وهوكHock) قوانين بخصوص العناوين الحديثة، يمكن تطبيقها في عنونة الشعر بما يعمل على تجسيد الخصوصية الشعرية للعنونة، ولكن بنسب متفاوتة، ومن هذه القوانين: "أن يلتزم العنوان بالنص"[1]، و هذا القانون يفهم منه تناص العنوان مع النص، وهذا لا يتأتى إلا بعد قراءة النص وتحليله، وربما قد يعرف من خلال قراءة العتبات الأخرى كالمقدمة، والتصدير، والهامش، ومن القوانين أن يكون العنوان "مثيرا، مختصرا، مركزيا"[2]، وهذا القانون يرتبط بالبنية اللغوية للعنوان، ووظيفته التداولية، والقانون الآخر "على العنوان أن يكون نوعيا، غير متشابه مع عنوان آخر"[3]، وهذا القانون يتعلق بالوظيفة التمييزية للعنوان، ويفرد العنوان على سائر العناوين الأخرى، والقانون الأخير هو "وجوب توفر الوضوح في العنوان"[4]، فوضوح العنوان ودفع المتلقي للدلالة مباشرة له أهمية بجانب الغموض المتفاوت، في سياق تعدد الخصوصيات الشعرية، وتنوع أهداف وشرائح الكتابة الشعرية، فدلالة العنوان في ذاته شيء، ودلالته في علاقه بالنص شيء آخر.

الهوامش والحواشي:

أصبحت الهوامش والحواشي من أهمّ العتبات في الكتابة والتأليف، وإن كانت تتوافر بشكل أقل في النصوص الأدبية، فهي عند النقاد المُحدثين تنير للمتلقّي سبل الوصول إلى دلالات النصوص، وتسهل له فهم بنياتها؛ لأنها تحتضن الكثير من المعلومات الإشارية والدلالية التي تشير إلى محتواها، ومن ثمَّ فهي تكشف عن مادّتها ومعانيها، وتُعدُّ من بين الأشكال البنائية التقنية والأسلوبية الفنية الجديدة التي وظِّفت للتعبير عن مدلولات النصوص الإبداعية. يُعرِّف جينيت الحواشي، أو الهوامش بأنها "ملفوظ متغيِّر الطول مرتبط بجزء منتهي تقريباً من النص، إما أنْ يأتي مقابلاً له، وإما أن يأتي في المرجع"[5]، فهي ترتبط بالمتن بعلاقة أفقية تزامنية لارتباطها بالتمفصلات الداخلية للنصوص.

تتألف الحواشي والهوامش من أشكال وصور لغوية وأيقونية ورمزية، ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع: أصلية، أو لاحقة، أو متأخرة، ولكل نوع منها وظيفة خاصة، ولكنها في التهميش الشعري تكاد تكون في الغالب أشكالا لغوية، وفي الشعرية الحديثة نرى الكثيرين من المبدعين يعزفون عن عملية التهميش برمتها. إن الهوامش موجهات قرائية يضعها المؤلّف في الغالب لتساعد قارئ الكتاب أو النص، ولتوضيح بعض الدلالات الواردة في المتن، فهي "امتداد لجزئية نصية خارج المتن، إنها بمثابة وقفة جزئية مع التفات إلى خارج المتن للاطلاع على معلومة ذات

[1] -صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص126.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - المرجع نفسه، ص127.
[4] - المرجع نفسه، ص128.
[5] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، مرجع سابق، ص127.

علاقــة مــا، تــنهض بوظيفــة شــارحة"[1]. والتهمــيش فــي الكتابــة الشــعرية يكــاد يكــون منعــدما وخصوصا في القصــيدة التقليديــة لخصوصــيتها الكتابيــة، وإن كــان بنســب متفاوتــة فــي قصــيدة التفعيلة أو ما يسمى بقصيدة النثر.

لعتبات الهـوامش والحواشـي امتـداداتها المتجـذرة فـي ثقافـة المخطوطـات، سـاعدها فـي ذلـك الثقافة الطباعية الحديثـة، ودعاهـا إلـى إعـادة صـياغتها وفقـا للمفـاهيم الكتابيـة والطباعيـة الحديثـة، ويرى التوجه النقدي الحديث أنه يجب قبـل اسـتنطاق بنيـة الهـامش ودلالاتـه وحـدوده أن يُطلـع علـى تاريخه كونه ضرورة منهجيّة في التأليف؛ يجرد المتن من الاستطرادات والتفسـيرات التـي لا تعـد جـزءاً رئيساً من البحث، مع أهميته في إعطاء صورة واضحة وكاملـة لجميـع جوانبـه، فللحواشـي والهـوامش خصائصـها المتميـزة عـن سـائر العتبـات كخاصـية الزمكانيـة وعلاقتهـا بالنصـوص، وطبيعـة تلقيهـا، ويلتفت إليها تباعاً أثناء القـراءة، ولا يمكـن إرجاؤهـا كونهـا عنصـراً عتباتيـاً تلقائيـاً، بغـض النظـر عـن تموقعها في أسفل الصفحة، وهو الغالب، أو على جانبها، أو في آخر النص.

تعمل الهوامش والحواشي على تخطيط العلاقات الترابطيـة المتواشـجة مـع النصـوص مـن خلال إشارات وعلامات توضع في ثنايا النص، وفق نظام وشـكل معـروف، وذلـك لـربط الهـامش والحاشية بحثيثات النصوص، وفضـح أسـرار الدلالـة، وتسـريب المعـاني، وتنظـيم حركـة التلقـي وتوتير عملية القراءة.

[1] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، المرجع السابق، ص393.

المبحث الثالث: النص في الحقل النقدي.

تعددت مفاهيم النص بتعدد التوجهات المعرفية والنظرية والمنهجية المختلفة، والغاية والأهمية من دراسته، فحدود النص ونظريته ومفهومه يتجسد ويتبلور وفق تلك المنطلقات والأرضيات التي تتناوله، فهو كما حدده (برند شبلنز B.Spillner) "ما يرمز له بنحو النص، أو علم اللغة النصي، أو بنظرية النص، أو بعلم النص، وذلك بناء على وجهات النظر المختلفة"[1]. لهذا أصبح النص بوصلة منحى الدراسات النصية والنقدية الحديثة، فهناك الكثير من الدراسات المعاصرة التي تناولته بتسميات متعددة: علم النص، لسانيات النص، لسانيات الخطاب، نحو النص ... وغيرها، وسنحاول قدر ما أمكن مقاربة النص في اللغة والاصطلاح لما يمثله من أهمية في دراستنا المتمثلة بدراسة نصوص شعرية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور في ضوء جمالية التلقي.

النص في المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب لابن منظور "النَّصُ: رَفْعُكَ الشِّيء. وَنَصَّ الْحَدِيْثِ نَصًّا: رَفَعَهُ، وَكُلُّ مَا أُظْهِرَ فَقَد نُصَّ. وَقَالَ عُمَر بن دِيْنَار: مَا رَأَيْتُ رَجُلاً أَنَصُّ لِلْحَدِيْثِ مِن الزُّهْرِي؛ أي أَرْفَعُ لَهُ وَأَسْنَدُ. نَصّ الْحَدِيْثَ إِلَى فُلانٍ، وَكَذَا نَصَصْتُهُ إِلَيْه، وَنَصَّتْ الضَّبْيَةُ جِيْدَها؛ رَفَعَتْهُ"[2]. يأتي معنى النص في أساس البلاغة البلوغ والانتهاء "بَلَغَ الشِّيْء نَصَّهُ أَيْ مُنْتَهَاهُ"[3]، وهكذا فقد ذهب الدارسون إلى "أن مصطلح النص في العربية على ما يظهر به المعنى؛ أي الشكل الصوتي المسموع من الكلام، أو الشكل المرئي منه، عندما يترجم لمكتوب"[4]. من معاني النص اللغوية: الرفع، والاظهار(الظهور)، والوضوح والاستقصاء التام، والتركيب، والترتيب، والاقتصاد، فالنص ملفوظ ومكتوب، مستقل ومكتمل في شكله ومضمونه.

كلمة نص في العربية واللغات الأخرى تتقارب فيها المعاني، ويشير "مصطلح (نص) في العربية وكذلك في مقابله باللغات الأجنبية(Textus) معنى (النسيج) فالنص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض"[5]. أي نسج الألفاظ بأناقة وبطريقة جمالية، وهو في قاموس اللسانيات "مجموع الملفوضات اللسانية القابلة للتحليل فهو إذن عينة من السلوك المكتوب والمنطوق"[6].

مفهوم النص في الرؤية الاصطلاحية النقدية:

يعد مفهوم النص مفهوما نقديا حداثيا وليد الفكر العربي المعاصر، ولم توجد إشارات واضحة في تراثنا الفكري للنص بمعناه النقدي الحاضر، يقول عبد الملك مرتاض: "وقد حاولنا أن نعثر على ذكر اللفظ في التراث العربي النقدي فأعجزنا البحث، ولم يفض بنا إلى شيء، إلا ما ذكره الجاحظ في مقدمة كتابه (الحيوان) من أمر الكتابة بمفهوم التسجيل والتقييد، والتدوين

---

[1] - فهيمة لحلوحي، علم النص: تحريات في دلالة النص وتداوله، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع11/10، 2012، ص212.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مج7، مادة (نصص)، ص97.

[3] - أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، مصدر سابق، ص275.

[4] - عمر محمد أبو خرمة، نحو النص، نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004، ص24.

[5] - الأزهر الزناد، نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص12.

[6] - فهيمة لحلوحي، علم النص: تحريات في دلالة النص وتداوله، مرجع سابق، ص217.

والتخليد، لا بالمفهوم الحديث"[1]، فمفهوم النص أصبح في النقد مرتبط بالتأويل، وهو مفهوم ضمني، كون التأويل يمثل الوجه الآخر للنص في فهمنا النقدي المعاصر.

ظل استخدام (نص) بمعنى الوضوح والبيان الذي لا يحتمل التأويل شائعاً في الكتابة العربية، وخصوصا في الكتابات الصوفية، إلا أنه في الكتابات النقدية تحول معناه دلالياً، وأصبحت" كلمة (نص) تطلق على كتاب كامل"[2].

إن النص هو "السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة، بحيث تفرض شكلاً ثابتاً، ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا"[3]، وهو "الكلمات المطبوعة والمخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي"[4]. إنه متن الكلام الذي يعبر به الأديب عن مشاعره وما يتصوره بشكل جلي في نصوص أدبية، تتنوع وتختلف بحسب قدرات الأديب الإبداعية، فهو منظومة معرفية متكاملة تستند إلى الفرد والمجتمع، ونفسية منتجه.

النص سواء كان مكتوباً، أو ملفوظاً مادة أولية تقوم بتحليلها المناهج والنظريات الألسنية والفلسفة والنقدية وغير ذلك، فهو أكبر من أنه خطاب أو قول، فهو موضوع لممارسة سيميائية، ونتاج وتصور لمجموعة من العمليات يفصح عنها عن طريق مدلولاته، فهو "وحدة معقدة من الخطاب، يفهم منه عملية إنتاج الخطاب في عمل محدد"[5]، يعتمد النص على مكونات تعبيراً وتحديداً وبناءً أسلوبياً، والنص وحدات دلالية مترابطة بعنصري الوحدة والانسجام.

إن النص "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[6]، فهو حدث تواصلي يلزم لكونه نصا أن يتوفر فيه مجموعة من المعايير تركز على المرسل والمستقبل والرسالة والسياق، ومن هذه المعايير: الاتساق، والانسجام، والقصدية، والإخبارية.

النص هو الوحدة الأساسية في التحليل والوصف عند اللغويين، فهو عندهم إنتاج مباشر لعمليات الكلام، يتشكل من الدوال والمدلولات، فهو رسالة ناتجة عن نظام محدد من المفاهيم، والوحدات اللغوية، والشفرات التواصلية.

يعتبر النص نشاطا تشاركيا بين مبدعه وظروفه من جهة، وبين بناه وقارئه من جهة ثانية في حركة دينامية مستمرة ومتحولة، وهو ليس مجرد خطاب لغوي، بل عملية إنتاجية لظواهر لغوية وغير لغوية، قادر على خلق دلالات مستمرة من خلال تعدد القراءات، أي أن النص " نشاط وإنتاج مفتوح، وقوة متحولة"[7]، وهكذا وجدنا أن كثيرا من التعريفات التي تناولت النص بعضها ركزت على حجم النص، ومنها على وظيفته التواصلية، ومنها على وحدة الموضوع وروابطه، وترجع صعوبة تحديد المفهوم لأنه مفهوم شكلي، وغير مستقر نقديا، يختلف باختلاف المرجعيات والتوجهات التي درسته، فالنص الأدبي حدث دينامي في حركة مستمرة لتوليد الدلالة، وإنتاج المعنى والوصول للجمالية. إنه المادة الأساسية في للتحليل والدراسة، وأكثر الموضوعات تناولا في الدراسات النقدية واللغوية.

---

[1] - محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، د.ت، ص18.

[2] - نصر حمد أبو زيد، النص، السلطة، الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص159.

[3] - عمر محمد أبو خرمة، نحو النص، نقد النظرية وبناء أخرى، مرجع سابق، ص32.

[4] - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، 984، ص412.

[5] - سعيد حسن بحري، علم النص: المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997، ص111.

[6] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1985، ص120.

[7] - سعيد حسن بحيري، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، مرجع سابق، ص113.

الفصل الرابع:
جمالية العتبات
في الأعمال الشعرية الكاملة

المبحث الأول: جمالية التلقي لعتبات ما قبل النص.

تعد العتبات النصية - النص الموازي - مداخل للنص، تعبد الطريق أمام المتلقي لاقتحام بنيات النص، وهي من تعكس أفق انتظاراته وتوقعاته، كما أن للعتبات وظائفها المتعددة، وأشكالها المختلفة، و"لها سياقات توظيفية وتاريخية ونصية، ووظائف تأليفية تختزل جانبا من منطق الكتابة"[1]، ولو نظرنا للقصيدة القديمة فإننا نجدها كانت تعتمد كليا على الاتصال الشفهي، بمعنى لقد غاب عنها كل العناصر الكتابية التي توفرت للقصيدة الحديثة، فجاءت عارية من أي تأثيث وتطريزعتباتي.

العتبات "عبارة عن مجموعة من النصوص التي تؤطر وتكون مداخل للكتاب، فتشكل بذلك منطقة بين خارج النص والنص، بحيث يجب المرور عبرها لولوجه"[2]، تحمل في جوهرها دلالات رمزية وإيحائية غير مباشرة، ودلالات واضحة جلية تتضح مباشرة، وكلها على صلة بحمولة النص ومخزونه، تثير القارئ وتدفعه نحو التفاعل مع النص انطلاقاً من تمثله وتأويله لها.

يلعب كل من الكاتب والناشر دوراً أساسياً في تحديد معالم العتبات، ذلك أن المبدع أثناء كتابته للنص واختياره للعنوان والإهداء... يعمل في حسبانه مشاركة القارئ، فيسعى إلى إثارة انتباهه واستفزازه أحياناً، ثم يأتي دور الناشر في الطباعة، من خلال الكيفية التي يصبح الكتاب كائناً مادياً في متناول قرّائه.

تتمثل أهمية العتبات النصية في أنها تسهل على المتلقي وتعرفه على الأجواء المحيطة بالنص، ومقاصد الشاعر، وموجهات تلقيه، كما تتمثل أهميتها في قراءة النص فلا يمكننا الدخول إلى خلجان النص وكشف خباياه قبل المرور بعتباته؛ لأنها تقوم بدور الواشي بأسراره، والفاضح لمكنوناته، فهي عبارة عن مرفقات أولية لبعض عناصر الإنتاج يطؤها القارئ قبل ولوج أي فضاء داخلي. لذا يمكن النظر إلى خطاب العتبات من "منظور جمالي مؤثر لا مجرد محطة تواصلية عابرة أحادية المظهر، وبسيطة التكون أي أنها أضحت ظواهر نصية معقدة وملتبسة لا تبوح بكل مدلولاتها، ولا تجلي ما هي حاملة له، فمدلولها كامن في منطق تكونها وفيما تشير به من معان ودلالات كامنة غير تلك الظاهرة "[3].

إن دور العتبات لا يكمن في كونها "منطقة عبور بين النص وخارج النص"[4]، كما حددها جينيت، ولا تهيئة المجال للمتلقي في فهم النصوص وتلقيها، بل يكمن دورها الأساس في خصوصياتها كنصوص موازية في عملية التلقي والقراءة، وإثارتها لمجموعة من التساؤلات بخصوص مكانتها ومكوناتها ووظائفها المختلفة"، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقلها مركز تلقي التلقي من النص الأصلي إلى النص الموازي، باعتبار النص الموازي سياجا له، بل يمكننا تشبيه العتبات بمقبلات تعمل على زيادة الشهية قبل الوجبة القرائية.

تأتي دراستنا للعتبات النصية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور بوصفها نصوصاً موازية من شأنها أن تساهم في تسهيل عملية الولوج إلى تأويل خطاب النص

---

[1] - عبد الفتاح الحجمري، عتبات الكتابة، البنية والدلالة، مرجع سابق، ص17.
[2] - السعدية الشاذلي، مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، د.ط، 1998، ص18.
[3] - عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط1، 2009، ص8.
[4] - السعدية الشاذلي، مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، المرجع السابق، ص18.

ذاته؛ حيث أولى الشاعر اهتماما خاصا بخطاب العتبات على كافة أنماطها، بداية بالغلاف والعنوان وتحديده الأجناسي، واسم الشاعر، والإهداء وصور المهدى إليهم، والخطاب المقدماتي، والترتيب الأبجدي للديوان، وانتهاء بالبياضات والتذييلات والهوامش، وختاما بالصورة الفتوغرافية في الصفحة الأخيرة ما قبل صفحة الغلاف، مع مقطوعة شعرية أسفلها، كل هذه النصوص الموازية لها دلالتها وجماليتها، كونها وحدات استطلاعية واستكشافية في عملية القراءة، وتلقي نصوص الديوان، وبؤر مساهمة توليد المعاني والدلالات.

من هذا المنطلق لا يمكننا قراءة نصوص العمل الأدبي بمعزل عن مصاحباته النصية، وذلك للوصول إلى تحليل فضاء النص ذاته، والكشف عن بناه الصريحة والمضمرة، ورصد وظائفه ومرجعياته، والوقوف على أدواته وجماليات تشكله، فالنصوص الموازية للعمل الأدبي وسائل تعرف القارئ على النص، وتعينه في فهم ما يظهره وما يضمره.

من المستحيل أن ينتج نص خال من عتبات تكمله شكلاً، وتساعد في قراءته، إذ لابد على المؤلف أن يضع النص الموازي في الحسبان، "فهو اسمه ولباسه والصورة التي يقابل بها الآخرين"[1]، فالنص لا يعيش إلا بنصه الموازي، ولا يمكنه أبداً أن يحيا بدونه.

الغلاف وسيمياء الدلالة:

أضحى التنافس حول جمالية الغلاف من حيث الألوان والتصاميم ونوعية الخط أمراً مهماً؛ لما يمثله من قيمة عتباتية في تلقي الكتاب، وتحليل وتأويل نصوصه، فالغلاف يشد القارئ، ويثير انتباهه، ويعبر عن قصدية المؤلف والناشر في مساعدة المتلقي لفك شفرات النص "لأنه المؤشر على الأبعاد الإيحائية للنص"[2].

يعد غلاف الأعمال الشعرية الكاملة أول صدام للمتلقي مع العمل، يتضمن مجموعة من العناصر وهي: العنوان، واللون، والتجنيس، واسم المؤلف، ودار النشر. عند قراءتنا للغلاف سيميائيا فلكل من العناصر السابقة دلالتها وتموقعها في الغلاف، والغلاف للكتاب يعد بمثابة الرأس في الجسد. لذا نجد أغلب الكتاب والناشرين يعطون الغلاف العناية والاهتمام لجذب القارئ، ولفت انتباهه، ولما يمثله في الثقافة البصرية من تنميق وجمالية للمعرفة العلمية.

يضم الغلاف عتبات بصرية وأيقونية كالشكل، ومادية كالتصميم واللون ونوع الخط، ولغوية كالعنوان واسم المؤلف والإشارة التجنيسية، إنه عتبة متنوعة المكونات ومتعددة الوظائف، لذا "يؤسس الغلاف الأدبي عموما، والشعري خصوصا، مقومات حداثية في سياق حداثة تداولية، وثقافية، وتقنية موازية"[3]. يشمل فضاء الغلاف الصفحة الأولى والأخيرة من الكتاب، كهلالين يفتتحان المضمون الورقي ويختتمانه.

تحتوي الصفحة الأولى للغلاف في العمل - واجهة الغلاف - على عنوان العمل (الأعمال الشعرية الكاملة)، المؤشر الجنسي (شعر)، اسم المؤلف (محمد أحمد منصور)، إلى الأسفل منه اسم الدار الناشر (دار الأمين للنشر والتوزيع).

---

[1] - مصطفى سلوي، عتبات النص، مرجع سابق، ص271.

[2] - عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي: تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص124.

[3] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص85.

عند رؤيتنا لغلاف الأعمال الشعرية الكاملة فأننا نقف أمام محرض بما يحتويه من خط براق ذهبي، وإطار منمق للغلاف بلون ذهبي في واحة لون الغلاف البني المائل إلى الحمرة، فللون الخط دلالته، وللون الغلاف دلالته، ونوعية الخط في عنوان العمل، وتصنيفه، واسم مؤلفه، كلها ايحاءات ومدلولات تساهم في عملية القراءة، بالإضافة إلى إضافة الشكل الجمالي، وتشتغل جميعها بشكل متكامل لبلورة جمالية الغلاف وإيحائيته فهي إشارات ومدعمات دالة، تمارس على متلقي العمل سلطة الإغراء، إن الغلاف في الأعمال الشعرية الكاملة لا غنى عنه في تأويل الخطاب الشِّعري؛ حيث كشف وجهه الأمامي في تحديد الجنس الأدبي للنص، وبيان المقصدية منه، واسم الشاعر، ومكانته الشعرية.

الغلاف فاتحة عتباتية بصرية يصطدم بها المتلقي، واللون فيه عنصر مهم يساهم في تشكيل النص الشعري؛ لأنه ينطوي على أبعاد جمالية تعطي النص قيمة فنية عالية، وعملية الاختيار اللوني ذات أهمية بالغة في إثارة العاطفة وتهدئة النفس، وتدل على مدى أهمية اللون ذاته، إذ "يحمل اللون دلالات وجماليات متعددة يكتسبها من السياق الذي توظف فيه، فمنها دلالات فكرية وسياسية ودينية، وأخرى"[1]، فكتابة العنوان، والجنس التصنيفي، واسم الكاتب، واسم الناشر باللون الذهبي ليدل على قيمة العمل، فهو كنز ثمين، وبحر غني بالأصداف واللآلئ. يأتي اختيار اللون البني للغلاف كدلالة على الاستقرار والشعور النفسي والرضا، فهو متعلّق بتربة الأرض التي توحي بالطبيعة والخير والعطاء، والشاعر لصيق بتربته، ومتفاخر بهويته، وقائد في مجتمعه، وإضفاء اللون الأحمر إلى اللون البني يدل على الصلة بين العمل والذهب والياقوت والورد، كما يحمل خلفية دلالية للأحداث والوقائع السياسية والاجتماعية التي مر بها اليمن والعالم العربي، ومن الدلالات أيضا ما يرمز به للقوة والإرادة الصلبة، والصفات القيادية، والسيطرة والتفوق، ومثل هذه الصفات تذوب أمام شخصية الشاعر وموقعه الاجتماعي، فالديوان مجموعة من الدرر النفيسة، وأكاليل من الورود الباسقة، يصادفها القارئ أثناء قراءته، وتتبعه لنصوصه.

العنوان:

العنوان هو العتبة المكثفة لموضوع النص في أوله، وفاتحة نصية يُدخل القارئ في مسالك الذاكرة، وممالك التخيل، ويعمل على توجيه القارئ مباشرة ليبين احتمالات قرائية ممكنة، سيؤكدها النص، أو يفندها بعد ذلك. يرى جاك فونتاني (Jack Fontanie) العنوان بـ"أنه مع علامات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص مواز له"[2].

تكشف العنونة الشعرية المعاصرة عن علاقات أفقية ورأسية تجمع بين التفرعات الجزئية، وتمثلها للمستجدات الشعرية، وتعكس مظاهر حداثة العنونة الشعرية وهيكلتها للنص الشعري المعاصر.

جاء عنوان المؤلف بـ(الأعمال الشعرية الكاملة) "وهو من أكثر مستويات العنوان الشعري عمومية وشمولا، وهو مصطلح طباعي معاصر"[3]، فتسمية الشاعر لديوانه بهذه التسمية تعبير

---

[1] - عبد الباسط محمد الزيود، ظاهر محمد الزواهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ع2، 2014، ص589-590.

[2] - عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مرجع سابق، ص64.

[3] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص148.

عن مجمل النتاج الشعري له، بيد أن صدور العمل بهذه التسمية في حياة الشاعر يحد من هذا التعميم، كون الشاعر لازال يكتب الشعر، وهذا النوع من العناوين في الوظيفة الدلالية يعادل مصطلح الديوان، وهو كل ما أنتجه الشاعر شعراً طول حياته، وعلى ذلك جاء تسميات نتاج أعمال الشعراء في التراث بالدواوين.

(الأعمال الشعرية الكاملة) عنوان عام اصطلاحي، فلا الشاعر ولا الناشر يشارك في صياغة بنائه الدلالي، وإن كان الشاعر قد اختاره ليسيج به كل نصوصه وقصائده.

يؤدي مصطلح عنوان الاعمال الشعرية الكاملة دوره العتباتي في الإحالة على الجنس الفني الأدبي للنصوص، لكنه يخلو من جمالية الإيحاء والدلالة التي يتمتع بها العنوان الخاص، فهو يشير إلى الشمولية والعمومية عن نتاج الشاعر وتجربته الشعرية، كما يعبر عن منجز شعري كمي، وفي عنونة (الاعمال الشعرية الكاملة) للشاعر محمد أحمد منصور مجموعات شعرية متعددة الأغراض، ومتنوعة الأفكار بين المدح، والفخر، والوصف، والأغاني الوطنية، والغزل، والهجاء والرثاء، ومساجلة ومتفرقات شعرية.

كتب العنوان بخط ديواني متوسط الحجم، وبلون ذهبي أو مذهب، فهو ديوان في الشعر، وديوان في الحِكم، وديوان في القيم والمعاني الإنسانية النبيلة، وديواني الخط يشير إلى سمو المجد، وذروة الشموخ والإباء، وذهبي في لون خطه، وذهب بمعدنه الشعري النفيس، كلما قرأ المتلقي نصوصه ارتقى إلى ديوان العرب ومفاخرهم وأمجادهم، واستنفره الشوق لمتابعة القراءة، والتوشح بحليه ومذهباته.

التجنيس:

إن تفكيك الرمزية الدلالية لعتبات الغلاف يفتح الدرس النقدي على مجموعة من الأسئلة والإجابات والإشكالات النقدية المحورية في تعالقاتها مع الشعرية الثقافية والإبداعية، ويعيد بلورة رؤى ومفاهيم جديدة لها، ينتجها واقع السياقات في عملية الإبداع والتلقي، ويكشف إنتماء النصوص لروح العمل. يعد التجنيس أحد الرموز الدلالية في الغلاف، ونصوص العمل هي التي تحدد جنسه، "فالأجناس هي حياة الأدب نفسها، فمعرفتها تماما، والكشف عن خصوصية كل منها، والغوص في جوهرها العميق، كل هذا ينتج حقيقتها وقوتها"[1]. يغدو الجنس نصاً غائباً ونصوص الكتاب نصاً حاضراً، توضح خصائصه وأسلوبه، وتنقل القارئ من تجنيس وصفي وهمي تجريدي إلى كون نصي ملموس بخصائص أسلوبية محددة.

تعمل وظيفة التجنيس على تحديد طبيعة العمل الأدبي الموضوع قيد التلقي من حيث بيان جنسه الأدبي، فهو مؤشر يعمل على خلق قنوات تواصل مع المتلقي، الذي أجبر على استضافة العمل الإبداعي، فيكون من حقه معرفة جنسه الأدبي، والتجنيس هو الذي يساعد "القارئ على استحضار أفق انتظاره كما يهيئه لتقبل أفق النص"[2]. فإلحاق المؤشر الجنسي(شعر) بعد العنوان في ديوان الأعمال الشعرية الكاملة يعرف القارئ بجنس العمل، ويشعل أفق انتظاره، ويسهل عليه عملية التواصل مع النصوص، وبالتالي يساعده على القراءة.

---

[1] - رشيد وديجي، قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية ملاحظات أساسية، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر،ع4، 2014،ص 276.

[2] - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، د.ط، د.ت، ص57.

جاءت صفحة الغلاف الخلفية في الديوان بلون غلافها البني الممزوج بـالأحمر، خاليـة مـن أي رموز ودلالات، لاستيفاء ذلك في الصفحة التي تلـت الغـلاف الأمـامي وُضـع فيهـا صـورة للمؤلـف، ومختصر من سيرته الذاتية، والتي كان من المتوقع أن توضع على صفحة الغلاف الأخيرة.

اسم المؤلف:

اسم المؤلف من أبرز المؤشرات البصرية الكتابية التي يصـطدم بهـا المتلقـي، وعتبـة مهمـة تمنح النص بعداً معنوياً ونظرياً، حيث "لا يمكننا تجاهله أو مجاوزتـه، لأنّـه العلامـة الفارقـة بـين كاتب وآخر، فهي تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبيـة والفكريـة علـى عملـه، دون النظر للاسم إن كان حقيقياً أو مستعارا"[1]، وكتابة اسم المؤلـف كونـه شـاعراً مرموقـاً لـه شـهرته في الساحة الشعرية اليمنية والعربية يعطي دلالة إشهارية لاقتناء الديوان، وقراءة نصوصـه، كمـا تثبت ملكية العمل لمؤلفه، فالشاعر له حضوره الوازن فـي المشـهد السياسـي والشـعري اليمنـي، وفي المؤتمرات والمحافل الوطنية الكبرى مـن خـلال إلقـاء قصـائده فـي هـذه المحافـل مـا جعـل الكثير من السامعين يعجبون بشعره، ويبحثـون عـن ديوانـه، فـالمتطلع إلـى شـراء الـديوان دائمـا يركز على اسم مؤلفه، ويبحث عنه بين أسـماء الكثيـر مـن المـؤلفين، وكنـت ممـن أعجـب بشـعر الشاعر، وبحثت عن ديوانه لقراءته والاطلاع عليه، فالاسم اللامع يعطي القارئ دافعا وحـافزا فـي اقتناء الكتاب، وقراءته.

الناشر "دار النشر":

لعل من أهم نتائج الثورة الطباعية تلك التقنيات الجديدة في طباعة الكتـب، وطـرق توزيعـا ونشرها للقارئ، ومن بين تقنيات الطباعـة حضـور اسـم الناشـر علـى صـفحة الغـلاف، والأعمـال الشعرية الكاملة طبعـت أربـع مـرات فـي دور نشـر مختلفـة، ولكـن الطبعـة التـي اعتمـدناها فـي الدراسة هي الطبعة الأولـى، الناشـر فيهـا (دار الأمـين للنشـر والتوزيـع)، القـاهرة، مصـر، 2000. فعتبة الناشر تعد السلطة المالية المتحكمة في توزيع العمـل، وإيصـاله لجمهـور القـراء، تـتم فـي عتبة النشر مجموعة من عمليات التواصل بين الكاتـب، والناشـر، والقـارئ، والتـي تلعـب دوراً مهمـاً في عملية القراءة، كما أن طباعة الديوان لأكثر من مرة يعطـي تقييمـا كميـا ونوعيـا فـي شـعرية الشاعر، ومقروئية القارئ.

الإهداء:

الإهداء ممارسة تأليفية متجذرة في التراث الإنساني والعربي، هـذه الظـاهرة العتباتيـة لهـا مبادئها وأهدافها المعبرة عن التحـولات الزمانيـة والمكانيـة، كمـا تعكـس طبيعـة علاقـة الشـاعر بالمحيط الاجتماعي والسياسـي والسـلطوي، والإهـداء "رسـالة حميميـة موازيـة لرسـالة العمـل أو النص، تربطه بكليته- باعتباره قيمة قابلة للتبادل الرمزي- بجهة اعتبارية ذات أوليـة خاصـة فـي طبيعة تأليفه، وتؤسس لاستحقاقها الرمزي له"[2]. عمل الإهداء- بوصفه ملفوظًـا مسـتقلاً بذاتـه- على كشف الاتجاه الثقافي والسياسي للذات الشاعرة، ولم تنفصـل دلالات العتبـة الإهدائيـة عـن السـياق العـام للعمـل الشـعرى بأبعـاده الإيحائيـة والمرجعيـة، فالإهـداء فـي (الأعمـال الشـعرية الكاملة) له علاقة وثيقة مع عناوين النصوص الشعرية، ومع نصوصه الداخلية.

[1] - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص63.
[2] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص353.

جاء الإهداء في الديوان من نوع خاص، وعلى القارئ أن يكون على ثقافة بنوعية الإهداء، "إذ لابد من التمييز بين نوعين من المُهدى إليهم: الخاصون والعامون، ويقصد بالمهدى إليه الخاص شخصية معروفة لدى العموم، والتي يهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية ودية، قرابة، أو غيرهما...."[1]، وقد وجه الشاعر إهداء الديوان إلى أعلى سلطات الجمهورية اليمنية آنذاك متمثلة بشخص رئيس الجمهورية علي عبد الله صالح، وأعلى هرم القيادة في المملكة العربية السعودية ممثلة بشخوص خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز آل سعود، وصاحب السمو الملكي الأمير عبد الله بن عبد العزيز ولي العهد النائب الأول لرئيس الوزراء رئيس الحرس الوطني، وصاحب السمو الملكي الأمير سلطان بن عبد العزيز النائب الثاني لرئيس الوزراء ووزير الدفاع والطيران والمفتش العام، وقد وصفهم الشاعر بالفرسان الأربعة صانعي معاهدة ترسيم الحدود اليمنية السعودية، أولئك الذين نسجو فجرا متألقا، وصباحا وضاء من المحبة والوفاق. لم يكتف الشاعر بأسماء المهدى إليهم، بل أورد ذكر صفاتهم ومكانتهم السياسة، ما يدل على عمق العلاقات الحميمية بين الشاعر والمهدى إليهم، كما وجه الشاعر إهداءه إلى كل أبناء الشعبين الشقيقين في الجمهورية اليمنية، والمملكة العربية السعودية.

لهذا تحدث جينيت عن مكانة الإهداء في الكتاب بقوله: "وأما في الوقت الحالي فهو يتموضع في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة"[2]، وقد كُتب الإهداء في العمل بخط الديوان، وهو أحد الخطوط العربية، وقد سمي بالديواني والسلطاني نسبة إلى ديوان السلطان العثماني، حيث كان هذا الخط يستعمل في كتابة التعينات في مناصب الدولة العليا، وهنا يتجلى سر اختيار هذا النوع من الخط في إهداء العمل وذلك لسمو منزلة المهدى إليهم، وشرف مكانتهم، فالإهداء "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة"[3]، وقد وضع له إطارا بلون ذهبي مزهر الأركان، وأما لون الخط فقد كتب باللون الذهبي، لون الأناقة والرفاهية، فالذهب له علاقة قديمة مع اللون لا يختصرها لمعانه وبريقه الذي يتولّد من حضور الذهب في عالم الألوان والأناقة، بل يتعدى الجمال والألق وصولاً الى فضاءات ورموز ودلالات يملكها الذهب مادةً ولوناً، فلون الذهب لعب دوراً مهماً في صياغة توجهات الشعوب والمجتمعات البشرية وتقاليدها وعاداتها ليس في ما يتعلق بالأناقة فقط، وإنما كل ما يتصل بها من مظاهر الرفاهية، إنه اللون الرديف للمعدن النفيس، فلون كتابة الإهداء باللون الذهبي أو المذهب يوحي بقيمة العمل أولا، وسمو ورفعة ومكانة المهدى إليهم في معيار الشاعر.

تتلخص رسالة الإهداء في الديوان بعناصرها، وفي تحديد قيمة الإهداء الرمزية باعتباره قيمة موجه بالأداة (إلى) من وجه إليهم الشاعر إهداءه، هذه القيمة نستطيع أن نقول إنها عصارة فكر الشاعر، وكنه وجدانه ومشاعره الحميمية، ونتاج تجربته وجهده المبذول لغاية ما، "باعتبار

---

[1] - عبد الفتاح الحجمري، عتبات الكتابة، البنية والدلالة، مرجع سابق، ص26.
[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، مرجع سابق، ص95.
[3] - المرجع نفسه، ص93.

العمل أو النص نتاجاً فنياً قابلاً للتهادي والتداول الرمزي، كهدية تدل على الأهمية الاعتبارية للمهدَى إليه في نفس المهدِي"[1].

تموقع الإهداء في الديوان في الصفحة الثالثة التي تلت العنوان الداخلي، وقد ألحق الشاعر بعدها صورا للفرسان الأربعة المُهدى إليهم، في الأسفل من كل صورة اسم المهدى إليه وصفته السياسية، "إن الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى"[2]، فإضافة الصور لمن أُهدي إليهم العمل يعد خطاباً بصرياً يؤيد الخطاب المكتوب ويدعمه ويحاوره، ويساعد على توسيع الدلالة، أو مضاعفتها، وترسيخ المعنى بالكلمة والصورة.

يدخل إلحاق الصور ضمن الفضاء البصري الذي قصده الشاعر، وهذا لا يعني انغلاق الصورة على نفسها، بل لتسهل إمكانية القراءة، وفك رموزها، والانفتاح بشكل أكبر على النص. حيث "يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها، وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة في قراءة الموضوع نفسه"[3]، فالشكل البصري لصور المهدى إليهم الملحقة بالإهداء دال يعين القارئ، ويفتح ناظره نحو آفاق دلالية لها ارتباطها بفضاء النصوص.

تكمن أهمية الإهداء في تلقي الديون باعتباره مفتتحا أوليا للمتلقي مع العمل، وتحية ود ومشاعر طيبة تعينه على المضي في القراءة، يخلق روابط من العلاقات بين الكاتب ومتلقي العمل، فأول ما يصدم المتلقي في الأعمال الشعرية الكاملة هي تلك الهدية من التحايا الفياضة بالمشاعر، والأخاذة في شكلها الكتابي ولونها الذهبي البراق، فتشد انتباهه، وتهدئ روعه، وتعين البال لاستقبال المقال، فتجذب هوايته نحو القراءة وفهم النصوص، وملامسة دلالتها الفنية والجمالية.

خطاب التقديم الشعري:

يعد خطاب التقديم خطاباً دلالياً تواصلياً مشكلا للخطاب، وقراءة سابقة ومعادة في الآن نفسه، لأنها تسبق النص، وتبشر بمضمونه، وتعيد قراءة النص، وتوضح دلالاته.

يشير جنيت إلى تنوع أنماط المقدمات معتمدا في ذلك على استقراء أشكال المقدمات في الكتب المختلفة، غير أنه يلاحظ أولاً أن المقدمات تأتي في معظم الأحيان في شكل نثري، لكن هناك بعض الاستثناءات التي تتخذ فيها المقدمة طابعاً شعرياً، أو سردياً، أو دراميا، كما أن مرسل المقدمة قد يكون الكاتب نفسه، أو شخصاً غير محدد أو شخصاً تخييليا[4].

إن مقدمة (الأعمال الشعرية الكاملة) للشاعر محمد أحمد منصور مقدمة غيرية، لم يكتبها الشاعر، وإنما هي تقديمات لمجموعة من الأدباء والنقاد، وهو عمل يستحسن في الجنس الشعري في أن تكون المقدمة غيرية؛ حيث لا يصبح الشاعر عارضاً ومعروضاً في الآن نفسه، وهذا لا يمانع أن يعرض الشاعر ويكتب مقدمته بنفسه، ولكني أميل لأن يكون التقديم في الأعمال الشعرية تقديماً غيرياً، ليكون بمثابة شهادة من النقاد على أسلوب الشاعر ولغته

---

[1] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص357.

[2] - محمد غرافي، قراءة في السيمولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، مج31، ع1، 2002، ص222.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي، مرجع سابق، ص43،

الشعرية، وقدراته التخييلية، وأغراض ديوانه الشعري، ومدرسته الشعرية التي يميل إليها، فالتقديم يعطي النص أبعاداً دلاليةً وقيميةً وتأويليةً ويكشف سر جماله، ويسبر مكامن أغوار صوره الإبداعية والتخييلية والجمالية، فالتقديمات في الأعمال الشعرية الكاملة قراءات أولية، ورؤى نقدية، وهي مقدمات تجعل المتلقي في مدار النص، وتشير إلى موضوعه، وتلمح له بصورة تثير في ذهنه رغبة الاطلاع عليه، والتلهف لقراءته.

تتنوع المقدمات وتختلف في كتاباتها نثرا وشعرا، "والحق أن المقدّمة لا تتقيد بأسلوب واحد، بل قد تتخذ الشعر أسلوباً لها، كما قد تتخذ أساليب أخرى كأسلوب الرسائل الجوابية، وأسلوب الحوار، والمناظرة، وأسلوب المقدمة النقدية"[1]. نستطيع أن نقول إن الخطاب المقدماتي في الأعمال الشعرية الكاملة خطاب نقدي لأقلام أدبية ناقدة ومبرزة، ألقت بظلالها على العمل، وأوحت للمتلقي بأسراره، وحاولت استكناه مكنوناته.

كان أول القطوف النقدية المقدماتية في الديوان للدكتور حسام الخطيب، معنونا بـ (في رحاب بستان المنصور) وقد افتتح خطابه المقدماتي بحكم نقدي جعل من الديوان بستاناً شعرياً متنوع الأشجار، ومتعدد الأزهار، تفوح منه عبق الروائح، وقد جاء خطابه المقدماتي خطاباً متميّزاً استطاع عبره أن ينسج حواراً داخلياً مع المتن في ست صفحات ضمن خلالها شخصية الشاعر، وتوجهه السياسي، وروحه القومية المنتصرة لقضايا الأمة المصيرية، إنها الذات الشاعرة الكامنة في شخص الشاعر، كما تناول التجربة الشعرية كونها تكملة طبيعية لشخصية الشاعر، نستطيع أن نقول إنه خطاب منح المتلقي وشاية باستراتيجيات الكتابة في الديوان، فكان بذلك خطاباً مقدماتياً على قدر كبير من التميّز والجمال.

جاء التقديم الثاني بقلم الشاعر إبراهيم الحضراني معنونا بـ (شاعر النخوة العربية)، مدونا في صفحتين، تناول المقدم الديوان على أنه سجل تاريخي حافل بكل القضايا والمنعطفات التاريخية، ونسيج متعدد الأغراض الشعرية، فالشاعر برأيه شاعر النخوة اليمنية، كيف لا واليمنيون هم أنصار الرسول صلى الله عليه وسلم، وقادة فتوحات الإسلام، فهم لا يرهبون الموت، بل يرحبون به، ويرون أن الحياة تولد وتتجدد باستشهادهم ونضالهم في الحياة، فخطاب التقديم كان رؤية نقدية قدمت العمل ديواناً شعرياً عبّر عن الحياة وخلّد ذكرياتها، وصاغ حكمها، وشارك الناس في أفراحها وأحزانها، فقدم شخصية الشاعر بأنه الشاعر العربي الأصيل والوفي الذي رضع معاني الشعر من رحم المعاناة، فجاء شعره مرآة عاكسة لحلم الشعب، وضمير الأمة، يعبر عن مكارمها وأمجادها، فهي تجربة شعرية لها نكهتها الخاصة، ولونها القومي الوطني. يهدف خطاب تقديم الحضراني لخلق صلة بين القارئ والنص، فـ "الخطاب المقدماتي في متلقّيه قراءة أولية للنص، دونها ستكون شروحاته التهييئية، أو الاسترجاعٌية في جزئها الأكبر خالٌية من المعنى والفائدة"[2].

لا يختلف التقديم الثالث للديوان عن سابقيه كمقدمة غيرية نقدية، كُتِب بقلم السفير غالب علي جميل، قارب فيه الناقد وصفه للديوان في ستة عشرة صفحة، وهو تقديم مكثف ملمح لما سيأتي في النص، وقد تناول شخصية الشاعر وموهبته المتفتقة، فالديوان لسان حال

---

[1] - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، مرجع سابق، ص43.
[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية الموازية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2007، ص68.

وطنه وأمته، تعاطى المتغيرات في الساحة الوطنية والعربية والدولية، وقضايا الشعوب التي أرقت كاهل الأمة، كما أشار إلى الرموز والشخصيات العربية والوطنية، فهو –الديوان- شعور قومي فياض يدعوا إلى لم الشمل، ورأب الصدع، وتضميد الجراح، ويحث على المحبة والوفاء والإخاء، ومثل هذه المواضيع تدفع القارئ إلى هوس القراءة؛ لأنها تشكل هاجس كل وطني وقومي وعربي.

حظي الديوان بمجموعة من الخطابات التقديمية فبالإضافة إلى التقديمات السابقة كتب الدكتور عبد الولي الشميري تقديمه النقدي ليكشف عن شخصية الشاعرة البارعة والموهوبة، فوصفه بمتنبي اليمن وحكيمها، وبأمير في قومه، وأمير في شعره، وأشار أن الديوان يعج بالتنبؤات المستقبلية المستلهمة من صدام الحاضر، ونتاج المستقبل، تنبؤات تحلم بوضع عربي قائم على السلام والوئام، والأمن والاستقرار، والتوحد والرفاهية، وهو حلم كل عربي، فما أن تنبأ بأمر إلا تحقق مع متغيرات الزمن، ونأمل أن يتحقق للأمة كل تنبؤاته الرامية لصونها ووحدتها وسعادتها. هكذا أقتبس التقديم من نورانية الديوان قبسا يضيئ للقارئ دروب النصوص، ليزداد شغف تولعه بالقراءة، واستلهام المعاني في النصوص.

المبحث الثاني: عتبة الفضاء الكتابي.

تتوزع عتبة الفضاء الكتابي البصري في العمل بين البياض والسواد، ونوعية الخط، والعلامات المزهرة التي تفصل بين مقاطع القصيدة، واستخدام علامات الترقيم في مواضعها، كل ذلك يثير انتباه القارئ، ويعطيه قدرة إيحائية على إعادة النظر في استخدام مثل هذه الرموز.

إن للشكل الطباعي أثره في مقروئية النص، لأن أول ما يصطدم به القارئ هو جسد النص وشكله، وكيفية توزيعه على الصفحات، من خلاله تتحدد مجموعة من الانطباعات لدى المتلقي، وتؤثر تأثيرا كبيرا في دلالات النص، وتعمل على تنامي الإيقاع في النص وتوزيعه، وتهيئ المتلقي نفسيا للتلقي الجديد.

البياض والسواد:

توزيع القصيدة أو النص الشعري في صفحات الديوان يثير انتباه القارئ، فقد كتبت القصائد بنظام رأسي خاص، ولم تكتب بنظام الشطرين المتوازيين، هذا الفضاء النصي يعرف بأنه " الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة... إنه ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة، وفضاء مختاراً ودالاً بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب"[1].

فكتابة النصوص على الصفحة، واختيار المساحة المناسبة، وجعل الأبيات الشعرية تتشكل في سطور أفقية متوازية بمثابة التحرر والخروج من نظام الشكل الكتابي القديم القائم على الشطرين المتوازيين، فالفضاء الطباعي للنصوص عتبة بصرية لا تنفصل عن القراءة الشفوية، فالدال الخطي والكتابي يدل على دال أول هو الدال الصوتي للغة، فلا بد من مراعاة هذا العنصر العتباتي "لأن فضاء الصفحة، وفضاء القصيدة، والفضاء الثقافي لا يمكن أن تنفصل عن بعضها"[2]. لذا "فالبياض لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا"[3]، فتوزيع كتابة النصوص في صفحات الديوان تشاكس القارئ، وتشوقه، وسمح له بفضاءات وفراغات يبحث عن ملئها بالمعاني والدلالات، فيشعر بالسعادة والمتعة.

لم تكن هناك شكلية كتابية محددة في كتابة القصيدة العربية، حيث كان الشعر منذ البداية مرتبط بالشفوية، ومع مرور الزمن وظهور آليات الكتابة، كتبت القصيدة العربية بشكلها العمودي الموازي تماشيا مع الطبيعة العروضية، وحركة الإيقاع، لذا تداخلت نسب البياض والسواد في الشكل الكتابي للقصيدة، "إن هذا التوازي والتقابل المتعدد الأبعاد فضائيا يوازيان آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التحقق الزماني في الأداء الشفوي، بحيث يؤطر الأول والثاني ويحد من امتداده منظماً له في توازي هندسي تقدم معه عناصر النص في نظام مشاكل"[4].

---

[1] - محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز القافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 19991، ص233.

[2] - المرجع نفسه، ص204.

[3] - علي أكبر محسني، ورضا كياني، الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر : دراسة ونقد، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، إيران، العدد 12، 2013، ص101.

[4] - عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د.ط، 2010، ص184.

من المثير أن الشاعر لم يكتب شعره البيتي العمودي على الطريقة العمودية التي تتكون من قالبين أو عمودين، ولكنه انتهج في كتابة قصائده بطرق كتابية أخرى، محاولة منه لخرق العرف، وهذا يؤكد على استيعابه للشكل الكتابي التقليدي، ويكشف عن قدراته ومهاراته، ووعيه الجمالي، فحاول أن يحدث انحرافات كتابية تعمل على إثارة المتعة والدهشة عند المتلقي، وسأعرض بعض النماذج للفضاء الكتابي في الديون، حيث تختلف من شكل كتابي لآخر بحسب الوزن الشعري للقصيدة، والشكل الطباعي فيها فمن قصيدة (أروى ...ونماذج من التاريخ) جاء فضاؤها الكتابي على النحو التالي:

أيُّ مُـــلْكٍ تَـــاهَتْ بِـــهِ الْخَضْـــرَاءُ
وَتَغَـــــنّتْ بِعِـــــزِّهِ الْعَلْيَـــــاءُ
نَهَضَتْ "جِبْلَـةٌ "بِـهِ فَـوْقَ مَتْنِ الـــدّ
هْـــر حَتَّى انْحَنَـتْ لَـــهُ صَنْعَـــاءُ
وَأَشَـــارَتْ بِكَفِّهَـــا الشَّـمْسُ لِلـدِّنْـ
ـيَا فَضاءَتْ مِنْ حَـوْلِهَا الأَرْجَـــاءُ[1]

يشير هذا الشكل بوضوح وبداهة إلى الطبيعة الجنسية للشكل الشعري، فالتشكل اللغوي للكلمات يتناسق مع مستواها الصوتي، وفضاؤها الكتابي، فكل كلمة لها دلالاتها التي تتوائم وشكلها الكتابي، لتحقق قدرتها التأثيرية في الجنس الشعري، ففراغات النص تدفع القارئ للبحث عن ملئها، فعن أي ملك ومن هي الخضراء ومن هي العليا ولماذا غنت في البيت الأول؟ لماذا نهضت جبلة، وانحنت صنعاء في البيت الثاني؟ وكيف ولماذا تشير الشمس بكفها؟ وهل للشمس أكف لكي تشير؟ ولماذا أضاءت الأرجاء في البيت الثالث؟ مثل هذه التساؤلات يمكن للفراغات الموجودة في النص مساعدة القارئ للإجابة عليها من خلال جو القصيدة النفسي والدلالي، وفقا لفحوى النص وبنائه، وما يشير إليه من دلالات، فمعانقة السواد والبياض تعني ولادة النص وحياته، والصراع بينهما يعني استمرارية هذه الحياة، فالسواد يعني البوح بينما البياض يعني الصمت، والصمت هنا يعني توقف صوت المبدع، وحبس زفراته، بمعنى توقف لغة الكلام، لتحضر لغة الدلالة، فبقدر الغياب يكون البحث عن الدلالة.

يختلف الشكل الكتابي، وتوزيع البياض والسواد في قصيدة "خطرات رمضانية"، حيث جاءت صورة الكتابة في القصيدة على شكل مستطيلات متساوية الحجم، ومن خلال تسميتها يرى الشاعر أنها خطرات رمضانية، عالج فيها مجموعة من المواقف والمواضيع التي تتعلق بالصوم والصلاة، والتنفل، والأذان، والخطابة، ومجالس الذكر، وفوائد الصوم، ويرجع تساوي أبيات هذه القصيدة للدلالة على فضل الأعمال في شهر رمضان مقابل شهور السنة، ومن دلالاتها تساوي أحوال الناس، قبل رمضان وبعده، يقول الشاعر:

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص45.

رَمَضَانُ سَجِّلْ مَا شَهِدْتَ وَمَا سَمِعْتَ وَمَا رَأَيْت
وَارْوِي لَنَا الْخَبَرَ الْيَقِينَ فَلا اِرْتِيابَ بِمَا رَوَيْت
وَبِأَيِّ قَلْبٍ طَاهِرٍ آنَسْتَ فِيهِ واشْتَفِيْت
وَبِأَيِّ نَفْسٍ قَدْ لَمَسْتَ بِهَا التَّقِيَّ وَبِهَا اهْتَدَيْت
مَاذَا مِنَ الأعْمَالِ قَدْ أَرْضَتْكَ حَقًّا فَأُرْتَضِيْت[1]

توزعت القصيدة في تسعة مقاطع شعرية، كل مقطع مكون من خمسة أسطر، يختلف بقافيته عن المقطع الآخر، وهذا الاختلاف والتنوع يوحي بتدفق أنفاس الشاعر الشعرية، ويعبر عن حالته الشعورية، كما يعبر عن التغير والتحول الذي يحدثه شهر رمضان في الأمة، حيث بدأ المقطع الأول والثاني بأدوات الطلب والاستفهام، فقد وضع الشاعر مجموعة من الأسئلة طرحها على الشهر الفضيل، وطلب منه أن يجيبه، حيث جاءت الإجابات عن هذه الأسئلة في سياقات المقطع الثالث والرابع والخامس والسادس والسابع، في عبارات "قال الصيام، وقلت"، يقول الشاعر في المقطع الثالث:

قَالَ الصِّيَامُ وَجَدْتُهُ فِي الأَكْثَرِيَّةِ لا صِيَامْ
وَالصَّائِمِينَ وَجَدْتُهُمْ بَيْنَ اِخْتِصَامٍ وَاحْتِدَامْ
يَتَرَاشَقُونَ مِنَ الْكَلامِ بِكُلِّ جَارِحَةِ الْكَلاَمْ
وَنَهَارُهُمْ وَمَسَاؤُهُمْ مَا بَيْنَ قَاتٍ أَوْ نِيَام
فَكَأَنَّ لَيْلَهُمْ الْمَلِيءَ مِنَ الدُّخَّانِ كَأَلْفِ عَامْ[2]

تساوي مقاطع القصيدة تجعل القارئ يبحث عن الدلالات التي أراد الشاعر إيصالها، وكأن الشاعر يستفهم بأن لا فائدة من الصوم مالم يغير حياة الفرد والمجتمع، ولكنه من خلال نظرته إلى الناس في رمضان وجدهم يتساوون في سلوكهم في رمضان كبقية الشهور، فهم يتبادلون الكلام الجارح، ويجعلون نهار رمضان نوماً، ويقضون ليله يمضغون القات ويدخنون السجائر، كما أشار إلى حال العابدين الذين يعكفون على الذكر دون أن يطعموا مسكيناً وفقيراً، وحال المؤذن وتقاضيه أجر الأذان، وحال الزوايا وما بها من تظليل بعيدا عن الدين، وحال الخطيب وهو يبتاع في خطبه ويشتري، كل هذا التحول والبعد الاجتماعي ساهم في التغيير الإيقاعي لمقاطع القصيدة عند الشاعر.

يصور الشاعر تساوي حال الناس في رمضان، وماهم عليه، فهم لا يعطون رمضان حق قدسيته وفضله، وما يجب على المسلم أن يكون فيه، فرمضان جاء ليغير السلوك، وينمي القيم، ويكبح الشهوات، وما ينبغي أن يكون فيه المسلم من أخلاق، كالإحسان، وصون اللسان والجوارح، وإطعام الفقراء والمساكين، وهو ما وضحه في المقطعين الأخيرين بقوله:

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص139.
[2] - المصدر نفسه، ص140.

الصُّوَّمُ ضَبْطُ النَّفَسِ عَنْ شَهَوَاتِهَا الْمُتَكَاثِرَة
الصُّوَّمُ أَنْ تَبْنِي مِنَ الأخْلاقِ دَاراً عَامِرَة
وَتُقَاومُ النَّزْوَاتِ وَالأهْوَا بِرُوحٍ طَاهِرَة
وَتَقْدُمُ الإحْسَانَ عَنْ نَفْسٍ هُنَالِكَ شَاكِرَة
وَتَكُفُّ عَنْ هَذْرِ اللِّسَانِ إذاَ أَرَدْتَ الآخِرَة[1]

إن بنية توزيع البياض والسواد والشكل البصري للنص من العناصر الأساسية المهمة في النصوص الأدبية الحديثة والمعاصرة، حيث "يدفع شكل النص القارئ إلى تكييف حزمة التوقعات والفروض التي تقود عملية القراءة"[2]. هذه الفضاءات البصرية يسميها بعض النقاد المعاصرين بالمسكوت عنه في الأدب، لذا نجد الكاتب حاول إخفاء بعض مكنونات نفسه، ليترك تلك الهوامش الصامتة على جوانب الصفحة، أو بين الفقرات، أو مساحة بين عنوان النص ومتنه، وبين كل بيت وآخر، أو بين المقاطع الشعرية، ليشرك المتلقي في صوغ وبناء المعنى المخفي خلف ستائر الكلمات، وكأنه يسهم في إبداع النص، ويستكمل بعض المكونات والمعاني والدلالات التي أضمرها الشاعر.

إن تفكيك دلالات توزيع البياض والسواد في الديوان ذو دلالة إيحائية لا يكتشفها إلا القارئ الخبير المشبع بالثقافة الشعرية والثقافية والفكرية، فالمساحات البيضاء في صراع مع السواد باعتباره يتحرك وينتج الدلالة، بينما البياض يفرض على المتلقي الصمت والاستراحة لإنتاج الدلالة. يختلف توزيع البياض من قصيدة لأخرى وذلك يخضع لاختلاف الوزن الشعري لكل قصيدة، فتناسق كتابة النصوص بتلك الهيئة يراقص مسار العين في التلقي، فالنصوص وإن كانت مكرورة في شكلها إلا أنها لا تعيد نفس الكلام، بل تحمل في طياتها إيقاعات ودلالات مختلفة ومتباينة.

نوعية الخط:

تعتبر الكتابة تمثيل الكلمات والأقوال التي يقولها الشاعر أو يتخيلها، وهذا التمثيل البصري له نظامه الخاص، ما يجعل شكل الخط عتبة لها دلالاتها سواء تعلق الأمر بالمعنى أو بالكلمة، فالشاعر "يعمل على التوزيع الخطي للنص، يؤرخ لدلالية النص، فيما هو يخضع لقيم ثقافية، ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص والبحث عن دلاليته، تبعا لاتجاهات البنية الخطية داخل بياض الصفحة"[3].

اعتمد الشاعر في كتابة العناوين الخط الديواني، وخط النسخ في كتابة المتون، فكان لتنوع كتابة الكلمة في العنوان والمتن دلالة بصرية وتعبيرية، ترجع إلى الوظيفة التخصصية للخط، فشكل الكلمة، ونوع الخط، وحجمه، ولونه، وفضاؤه البصري عوامل بنائية لها قيمتها الوظيفية والإحالية. "إن لون الخط مناورة عتباتية تستهدف استقطاب التلقي، والتأثير في نوعية قراءته ومخرجاتها، كما قد يحيل نوع الخط إلى خصوصية نصية

[1] - - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص141.
[2] - روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر: أحمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، د:ط، 2009، ص92.
[3] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج2،ط2، 2001، ص85.

معينة"[1]، كما تعكس الفلسفة الفنية والقيم المتحكمة في التداولية الشعرية العربية، وتغير أفق القارئ، وأسلوب القراءة.

فالتنوع البارز في كتابة عناوين القصائد بالخط الديواني يمنح القارئ متعة بصرية، تستدعي إلى التعمق في البحث عن دلالتها "فقراءة النص بخطوط عربية مختلفة ....يمنحنا لذات مختلفة، ويعطينا متعة استثنائية"[2]، فصناعة العنوان لفظاً وخطاً وتمييزه عن النص وترك مساحة بينه وبين النص يدعو إلى إعادة القراءة، "هذه التنوعات الكتابية تستفيد من طاقات التزويق في الخط العربي للتأثير على المتلقي"[3]، وباختلاف الخطوط في العنوان والنص يصبح تلقي النص متعة جديدة، وجمالية متعددة.

علامات الترقيم:

تلعب علامات الترقيم دوراً محورياً في عملية تلقي النصوص، وهي ركن من أركان الكتابة، فهي أدوات ضابطة للكتابة، والنبر الصوتي، وتساعد القارئ في معرفة بعض الكلمات الغامضة من خلال علامات التنصيص، وعلامات الاستفهام، وعلامات التعجب، والأقواس، وعلامة الجمل الاعتراضية...الخ، فعلامات الترقيم أشبه بإشارات المرور لسائق السيارة، فعند قراءة النصوص لا تذكر هذه العلامات، ولكن نفهم مدلولاتها من خلال سياق التعبير، فرب رمز ترقيمي أبلغ من الكتابة، والعلامات في الديوان دلالات صامته يفسرها قارئ النصوص، ويتفاعل معها من خلال المخفي والمكنون خلف العبارات المكتوبة.

وظف الشاعر مجموعة من علامات الترقيم كالتنصيص، وما أكثر حضوره اللافت في النصوص، ويقع أغلبه بين أسماء الأعلام والشخصيات التاريخية، أو الرموز التاريخية، أو أسماء لأماكن مشهورة، أو بعض المصطلحات الشائعة، أو تناص شعري. نذكر من بينها: ("جبلة"، "أروى"، "بلقيس"، "آل زريع"، "الصليحي"، ذي يزن"، "يعرب"، "إشتراكية"، "الناصرية"، "ماركس"، "برومانيا"، "عيسى"، "التوراة"، "قصر غمدان"، "صلاح الدين"، "سبأ"، "بغداد"، "القدس"، "فلسطين"، "بدر"، "أحد"، "أيلول")، كل تلك الإشارات النصية، أو الإحالات المعرفية لجأ إليها الشاعر لإثارة القارئ وتحفيزه بصريا، وتوضيح مصطلحات وأماكن واردة، وعبارات مشرئبة نحو القارئ، لعله يتلقي النص ويفهمه، ويدعوه للوقوف عند هذه التنصيصات ليفك شفراتها.

يورد الشاعر نفس الأسماء والرموز في قصائد أخرى غير منصصة، وهذا ما يستدعي القارئ الوقوف وكشف السر الذي تقف خلفه عملية التنصيص من عدمه، ومجموع هذه العلامات يحيل في مجمله على الماضي، فالشاعر يستحضر الماضي ليعينه في بناء المستقبل، إذ جاء التنصيص تحفيزاً للقارئ لإقامة تعالق بين الماضي والحاضر، واستشرافاً للمستقبل، وعموماً فوظيفة علامتي التنصيص تقوم على تبطيئ سير عملية التلقي، وكأنها تجبر القارئ على التوقف خصوصاً إذا تم توظيفها في مقاطع دون أخرى، وسنورد

---

[1] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص432.

[2] - حسين خمري، نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، مرجع سابق، ص207.

[3] - شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص21.

مثالا يقول الشاعر في قصيدته المعنونة (هاهنا تسكن الجراح ويسمو الحب)، متحدثا عن بغداد:

إنَّ بَغْـــدَادَ دُرَّةُ الشَّــــرْقِ تَــــزْدَا نُ صُــدُورٌ بِعَقْــدِهَـــا وَنُحُـــــورُ[1]

ويقول في قصيدة أخرى (تحية النصر والصمود):

"بَغْدَادُ" يَـا لَحنَ مَجْـدٍ لا يَـزَالُ عَلَـى مَسَامِعَ الشَّرْقِ مِــنْ أَوْتَـارِهِ وَتَــرُ[2]

فبغداد في القصيدة الأولى والثانية حسب المتعارف عليه عاصمة الدولة العراقية في عصرنا الحالي، ولكنه في القصيدة الأولى لم ينصص عليها، في حين نصص عليها في القصيدة الثانية، وهذا يستدعي الوقوف على استخدام التنصيص في الكلمة نفسها من عدمه، ولماذا أراد الشاعر لفت الانتباه للكلمة بالتنصيص في القصيدة الثانية؟ فاستخدام علامات الترقيم في النصوص لم يأتي اعتباطا ولكن له مدلولاته التي توقف القارئ، لاستكناه المعنى، كما أنها تشير إلى انفعال الكاتب، وتفاعله لتوضيح أمر يجول في خاطره، كما أن الشاعر كان واعياً بضرورة مثل هذه العلامات ومدى فاعليتها، ومواقعها المختلفة في النصوص، كل ذلك "يزيد من حيوية الصورة الفنية للنص الشعري، إذ تقوم بنوع من اشتقاق للنص، أو بالإجابات عن سؤال يؤرق قارئ النص، كما تقوم بإحداث صدمة لدى القارئ كأن تثير انتباهه، أو تزيد من إعجابه"[3]، فتساعد المتلقي على فهم المعنى، وتصور الافكار، واستخدام علامات الترقيم في النصوص يمتن الكلام ويزينه، ويزيد من جمالية النص، ويوجه القارئ أثناء القراءة، وفي انعدامها تعطي القارئ حرية أكثر في تعدد القراءات، والتيه في البحث عن المعاني والدلالات، كما أنها تُعين على التنويع الصوتي أثناء القراءة، فتكتسب النصوص جمالية الشكل، وإيحاء في الدلالة، ودقة في المعنى المراد بثه من قبل الشاعر إلى المتلقي، فيحقق للنص الغايات المرجوة منه.

يعد الشاعر المؤول الأول لنصوصه قبل أي قارئ، فمن الطبيعي أن يهتم بكل الأيقونات الدالة التي يستطيع من خلالها اختراق حدود اللغة، لتضاعف قدرتها على الإيحاء، ويستطيع عبرها إيصال المعاني التي لم يستطيع التعبير عنها في ذاته المبدعة عبر اللغة.

التذييل والحواشي والهوامش:

الحواشي والهوامش والتذييلات إحالات يقدمها كاتب النص، أو شارحه، ومن خلالها يرصد السياق الخارجي للنص، ولكن كتابة مثل هذه الإحالات قد تقلص المسافة الجمالية بين النص والقارئ، فعتبة الحواشي تساعد القارئ في محاورة النص، وفهم القراءة، وتسهم في "التخفيف من درجة الغموض التي بات يشكي منها البعض في القصيدة"[4]. وربما لجأ

1- محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص239.

2 - المصدر نفسه، ص243.

[3] - عبد الرحمن تبرماسين، فضاء النص الشعري: القصيدة الجزائرية نموذجا، الملتقي الملتقى الوطني الأول في السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، منشورات الجامعة، 2000، ص179.

[4] - شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص22.

الشاعر إلى اعتماد الحواشي تقليداً لما عرفته القصيدة العربية القديمة، مناسبة قول القصيدة.

استخدم الشاعر مجموعة من الحواشي والتذييلات في بعض قصائده، ليحيل على القارئ فهم النصوص، وهي في أغلبها بمثابة أسباب نزول وحي القصيدة، توضح مناسبة القصيدة، وإهداء القصيدة، وتاريخ ومكان نشرها، وشرح بعض المفردات المبهمة. هذه الحواشي جاءت أغلبها في سطرين، كما هو الحال مثلا في قصيدة: (صقر قريش)، والتي قيلت بمناسبة زيارة الملك حسين إلى صنعاء أثناء حرب الخليج 1991، وامتدت إلى ستة أسطر في بعض النصوص كما هو الحال في قصيدة (صوم وعيد)، والتي وجهها الشاعر إلى أولاد وعائلة هائل سعيد أنعم، وعلى رأسهما المحسن الكبير على محمد سعيد، والإنسان المثالي أحمد هايل سعيد، اللذان يغتنمان الفرصة عند حلول شهر رمضان للعطف على الفقراء، ومساعدتهم. كما اتبع الشاعر تذييل أغلب القصائد بتاريخ القصيدة، فجاءت مرفوقة بشهادة ميلاد تعبر عن زمان ومكان ولادتها، حيث نلحظ أن أغلب القصائد قطع حبلها السري في "تعز" و"صنعاء"، "الحديدة"، "مصر"، وقصيدة "أروى ونماذج من التاريخ" قيلت في 1964/4/3، وأكملت في 1992، وتأمل القارئ لهذه التواريخ يجعله يتساءل لماذا اهتم الشاعر بها، وجعل لها قيداً يحددها بزمن معين؟ ثم ما العلاقة بين هذه الأزمنة ونفسية الشاعر؟ والمتمعن لهذه التواريخ بزمانها ومكانها، يدرك ما تحمله من بعد سياسي واجتماعي ونفسي بالنسبة للشاعر، فأغلب القصائد ارتبطت ولادتها بمواقف وأحداث على الساحتين الوطنية والعربية، تخلد تاريخها، كما تعين عتبة التذييل في معرفة نفسية الشاعر، وفهم أحواله المتقلبة.

استخدم الشاعر التهميش اللغوي لأنه الشكل الوحيد المتوفر في الهامش الشعري، هذه الفئة العتباتية تتقاطع مع الإهداءات والاقتباسات وتكوِّن علاقات وفضاءات أكثر احتكاكاً وملامسة للنص، وتتبلور أهميتها من خلال خصائصها الزمكانية في النص وطبيعة تلقيه، وجاءت جميع الحواشي في الأعمال الشعرية الكاملة في تموقعها أسفل الصفحة، وربما هو التموقع الغالب في التهميش الشعري، وهو امتياز مكاني لامتياز آني في التلقي، وتوازي حضور أيقونته البصرية الفورية والتناصية مع النص خلال قراءته، لأن "التلقي انتقال بصري ودوري بين جزيئات النص، ومتعالقاتها مع الخارج الهامشي، في التفاتات متتابعة لقراءة موزعة بين المتن والهامش"[1]، والعلامة الرابطة للتهميش لم توضع في المتن، بل وضعت بجانب العنوان بهذا الشكل (*)، ووضعت في النصوص بجانب الكلمات المراد شرحها، ما يدل على الوصل والفصل المكاني لها، ووضع خط فاصل بين الحاشية وبين النص، مع تصغير حجم الخط التي كتبت به، للتمييز بين ما ينتمي للمتن، وما هو استطراد خارج المتن.

تلعب الحواشي في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور دورها الدلالي البالغ في شطر النص إلى متن وحاشية، كل منهما صدى للآخر، فالعلاقة بينهما علاقة

[1] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص396.

تبادليه وتكاملية، وعلى المتلقي أن يكتشفها، كما نرى أن الشاعر كتب بعضاً من أجزاء النص في الهامش، وهو بذلك وضع مناورة مكانية للكتابة الشعرية، وما يمكن أن نسميه بالتشعبات النصية، كما هو في قصيدة (أروى ... ونماذج من التاريخ)، فقد كتب في الهامش هذين البيتين:

صَنَعَتْ لِلْبِلَادِ مَا عَجَزَتْ	بِالأمْسِ عَنْهُ الْعَمَائِمُ الْبَيْضَاءُ
لَيْتَ أَهْلَ اللّحَى الطَّوِيْلَةِ تَبْنِي	مَا بَنَتْهُ الضَّفَائِرُ السَّوْدَاءُ[1]

كتب الشاعر في التهميش شرحا لهما، هو أن المشير عبد الله السلال رئيس الجمهورية الأسبق لما سمع القصيدة طلب أن يُكتب على باب مدرسة (أروى) بصنعاء البيتين السابقين، وهو بمثابة تعليق نقدي على القصيدة، ونتاج ما أحدثته من تأثير في المتلقي، وبسط جزئية النص، وشرح بعض غموضها، حيث "ينهض النص الثاني بمهمة شرح وتفسير وتوضيح الكلمة الملازمة لهذه الحالة في المتن، من أجل تسهيل قراءة هذا المتن، واستيعاب أبعاده، خاصة بعد ما لحقه من تهمة الغموض"[2]، ويبدو أن التذييلات والحواشي الواردة في الديوان شروح ترشد القارئ لفهم النص، وتصرفه إلى ما يتبادر إلى ذهنه، ولا يعني من كتابة التهميش في النصوص أنها إلزامية للقارئ، فللقارئ حرية التحليل والتأويل كونه محور التلقي للنص، فالتهميش قد يكون أحيانا ممارسة توجيهية وتدخلاً فضولياً من قبل الشاعر، ترغم المتلقي وتحد من حريته في تحليل النصوص.

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص45.

[2] - شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص22.

المبحث الثالث: الفضاء الصوري والأيقوني.

الصور ودلالتها السيميائية:

يضمُّ الفضاء الصوري الأشكال والعلامات البصرية، وهي عتبات تعويضية عن الألفاظ اللغوية، تفرض على المتلقي جهداً كبيراً في البحث عن العلاقة القائمة بين هذه الفضاءات، وقد جاء الفضاء الصوري في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر مكوناً من بعض الصور الفتوغرافية كصورة الشاعر الشخصية، وصور فتوغرافية للمهدى إليهم، وصورة فتوغرافية لمنطقة مسقط رأس الشاعر، وأيقونات وأشكال وضع في وسطها حرف الترتيب الأبجدي للقصائد، ورموز مزهرة تفصل بين مقاطع النصوص. أدخل الشاعر على شعره تقنيات جديدة ومختلفة، تجذب عين القارئ وتعينه على تلقي النص، وهذه الرسومات والأشكال شكلت إيقاعاً بصرياً مميزا لفت انتباه القارئ، وحقق له متعة التلقي.

جاءت صورة الشاعر عادية غير ملونة توحي بقدمها يعود تاريخها لأيام شباب الشاعر، متقلداً العمامة والتي كانت تسمى(بالديسمال)، والتي ترمز إلى الرفعة والأصالة والشرف، حيث كان لا يتقلدها آنذاك إلا سادة القوم ومشائخهم، والشاعر أحد الرموز والأعيان الاجتماعية في الساحة الوطنية. تحمل صور المهدى إليهم في طياتها أبعاداً يتولد منها نصوص تتعالق مع النصوص الشعرية لتوليد الدلالة، فهي عنصر قرائي، وحيز إشهاري في للعمل، كونها صورا لشخصيات كبيرة مرموقة.

ختم الشاعر ديوانه بصورة فتوغرافية لمنطقة العنسين مسقط رأس الشاعر، هذه الصورة الجميلة تحمل في طياتها أبعادا دلالية وبصرية وجمالية، صورة الربيع المخضر، وشلالات المياه العذبة، والطبيعة الخلابة، والهواء الطلق، إنها عروسة متوشحة بالأزهار، تتراقص طرباً، وتتمايل فرحاً بجمالها الساحر، تعكس مدى التفاعل بين الصورة البصرية والنص اللغوي، لترسخ المعنى عند المتلقي، فتتجسد صورة حب الشاعر لمنطقته، وتعلقه بها، ووفاؤه لها.

لعبت العتبات النصية في الاعمال الشعرية الكاملة للشاعر لمحمد أجمد منصور دوراً محورياً في العملية القرائية والتواصلية، ولفت انتباه وجذب القارئ للعمل، وتزويده بإشارات ومفاتيح تساعده في فهم محتوى النصوص، وتمكنه من الوصول إلى مضامين النصوص، وأنتاج المعاني، وفرز الدلالات، فهي مجموعة نصوص يتعلق وجودها ودلالتها بوجود النص الرئيس، وقد عملت بوصفها بُنى تكتمل وظيفتها، وتستمد فاعليتها بالاتكاء على النص، كما أنها مؤثرة في الوقت نفسه في توجيه دلالته، كالعنوان الرئيس، والتجنيس، واسم الشاعر، وعناوين القصائد بأنواعها، والإهداء، ولوحة الغلاف والتقديمات، والفضاء الكتابي، فقد شكلت فواتح يلجها القارئ عند تناوله العمل بشكل عام، والنصوص بشكل خاص، لا يمكنه تجاوزها، كما تعبر عن مستوى إبداع الشاعر، وسعة خياله، وشعرية نصوصه.

الفصل الخامس:
جمالية التلقي في الأعمال الشعرية الكاملة
للشاعر محمد أحمد منصور

المبحث الأول: القراءات والتلقيات في شعر محمد أحمد منصور.

لا يتحقق وجود النص ولا يأخذ صفته الأدبية إلا بالقراءة، وهذه القراءات تتعدد بتعدد القراء، وليست القراءة هنا بمعناها البسيط تمرير البصر على السطور، ووصل الحروف ببعضها، ولكنها الغوص في أعماق النص، لتفصيل المجمل، والقبض على المعنى، والحصول على المتعة والجمالية، وتشكيل فضاء النص، لا تصوير شكله وخطه، فالقراءة هي "العملية الذهنية التي يتم بها تلقي النص الشعري، والتفاعل معه، وتفسير معطياته، وتحليل أبنيته وصوره ورموزه"[1]. إنها حياة الأعمال الأدبية، تبعثها عبر التاريخ، وتتجدد حرارة دم نصوصها، وتحقق كينونتها.

رغم ما تميزت به نظرية جمالية التلقي من صعوبة في التطبيق إلا أننا سنحاول مقاربتها، وتجسيد بعض مفاهيمها الإجرائية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور من خلال تتبع تعاقب التلقيات والقراءات والدراسات السابقة للديوان، تجسيدا لفرضية ياوس بخصوص تاريخ القراء، فقد اهتم بجانب التلقي في محاولته تجديد تاريخ الأدب، وإعادة بنائه على أساس التلقيات التاريخية المتعاقبة، وتتبعنا لقراءات الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور من أجل وضع تصور معرفي لجمالية التلقي، وإمكانية تطبيقها على النصوص الإبداعية، فنظرية التلقي تهتم بالكيفية التي تم بها تلقي النص، وبالأثر الذي تحدثه بنى النص الداخلية، وقدرتها على توجيه استجابة القارئ، وتحديد سيرورة تلقيه.

يمنح القارئ الفعال النص الأدبي قيمته الجمالية، ونظراً لدوره الفعال في عملية القراءة سنتعقب مسيرة التأويلات المختلفة للقراء المنتجين في مختلف ظروفهم، لتنتج السلسة التاريخية للتلقي، "فقراءة النص الواحد تختلف من قارئ لآخر، بل تختلف حسب القارئ الواحد بحسب أحوال، وتطور معارفه، ومن ثم يصبح هذا الفارق الجمالي مقياسا للتحليل الجمالي"[2]. يمكن فهمنا لهذا الفارق الجمالي من خلال ردود القراء، وأحكام النقد المطلقة على النصوص من رفض وصراع، وفهم مبكر وتصديق، وإشادة وإعجاب ليصبح هذا الفارق مقياسا للتحليل التاريخي.

تعددت الدراسات والقراءات التي تناولت الديوان واختلفت، فمنها ما جاء في شكل مقالات، ومنها على شكل تقديمات، ومنها دراسات في رسائل جامعية في سلك الماجستير. حاولنا مقاربتها للاستفادة منها في تشكيل "أفق توقع" خاص بالديوان. فحين يشرع المتلقي في قراءة النصوص في الديوان لا شك أنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره، وأن ينسجم مع المعايير الجمالية للأدب الراسخة في ذهنه، وقد لا يستجيب فيخيب أفق توقعه. ومن هذا المنطلق سنقوم بتتبع السيرة القرائية للأعمال الشعرية الكاملة، شعر محمد أحمد منصور من خلال مجموعة من القراءات التي رصدناها فيما يلي:

- قراءة حسام الخطيب، بعنوان في رحاب بستان المنصور، مقدمة تعريفية بالديوان، 1993.
- قراءة ابراهيم الحضراني، بعنوان شاعر النخوة العربية، مقدمة استهلالية للديوان، 2000.
- قراءة محمد الشرفي، بعنوان الشيخ محمد أحمد منصور قراءة أولى لشعره، مقالة نشرت في صحيفة 26 سبتمبر، 2000.

---

[1] - شفيع السيد، قراءة الشعر و بناء الدلالة، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، د.ط، 1999، ص193.
[2] - حافيظ اسماعيلي علوي، مقدمة إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، ج34، مج9، 1999، ص91.

- قراءة ليبيا محمد عبد الودود ناشر العريقي، بعنوان الغزل في شعر محمد أحمد منصور دراسة أسلوبية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية جامعة تعز 2011.

- قراءة شاكر راجح عبد القوي المنتصر، بعنوان المبالغة في شعر محمد أحمد منصور، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة إب، 2017.

تختلف القراءات السابقة من حيث زمانها وقرائها، وإعادة قراءتها من قبلنا يعد بمثابة قراءة جديدة، وهذا التتبع القرائي للعمل سيسمح لنا باكتشاف القيمة الجمالية والفنية له، فتتابع قراءات الديوان تدل على أنه حظي بأهمية كبيرة، وأن له جمهوراً عريضاً من القراء الدارسين في مجال النقد، ناهيك عن القراءات الشعرية والنقدية الشفوية.

قراءة حسام الخطيب بعنوان "في رحاب بستان المنصور":

تعد قراءة الدكتور حسام الخطيب من القراءات المهمة لديوان محمد أحمد منصور، وهي مقاربة ذات رؤية عميقة للديوان في شكله ومضمونه، إذ يقول في مستهل قراءته: "من السهل أن يلاحظ الإنسان عند قراءة ديوان الشاعر اليمني محمد أحمد منصور أنه ديوان ذو نكهة خاصة متفردة، وحين يلحظ ذلك سرعان ما تنفتح نفسه للاستماع والاستئناس بالكثير مما يتضمنه هذا البستان الشعري من أنواع الشجر والزهر، وفيها الورد، وفيها الياسمين، وفيها الدوحة الملتفة والشجر الباسقة، والنبتة الشوكية، وأحواض البقدونس والنعناع، وصفوف الفل والقرنفل، المندسة بخجل في الفجوات التي تفصل شجرة عن شجرة، وفيها كذلك انبثاقات برية متمردة من أعماق الجنس البشري بأكمله"[1]، فالشاعر في نظره شخصية أدبية موهوبة، ينطلق بالتعبير عن ذاته وعن جنسه الإنساني بعفوية حرة، فالشاعر يعشق القيم والمبادئ الإنسانية لأنه يؤمن بها، يقول:

إنِّي لَتُغْضِبُنِي الْفَوَارِقُ كُلَّمَا	ظَهَرَتْ وَتُغْضِبُ كُلَّ إنْسَانٍ أبِي
فَالشَّمْسُ لَوْ طَلَعَتْ تُوَزِّعُ بَيْنَنَا	إشْعَاعَهَا ظُلْماً لَقُلْتُ لَهَا اغْرُبِي
وَالسُّحْبُ لَوْ جَادَتْ لأرْضٍ دُونَمَا	أرْضٍ، لَصِحْتُ بِوَجْهِهَا: لا تَسْكُبِي
لَوْ أنَّ فِيْ رُتَبِ الْجِنَانِ فَوَارِقًا	لأشِرْتَ لِلنَّار البَعِيْدِ أنِ اقْرُبِي[2]

يرى الشاعر حسب قراءته بأن الشعر ممارسة جمالية، وتكملة فنية لإنسانية الإنسان، فالشاعر يؤمن بأن المبدع لن يكون مبدعا مالم يكن قبل ذلك إنساناً، يؤمن بقيم العدل والمساواة، والإنصاف والقسط، ومحبة الآخرين، ليكون لسان حال جنسه البشري، وقلم عالمه الكوني.

يواصل قراءته للديوان ولشخصية الشاعر التي صقلتها تجارب الأحداث والمواقف السياسية كونها قريبة من مراكز القرار، وعلى صلة وثيقة بالأحداث السياسية على المستويين المحلي والإقليمي، ففي الديوان رؤية سياسية منفتحة تبحث عن بارقة أمل للأمة، وتدعو للاتفاق، ونبذ الخلاف، من خلال تكرار النداءات للزعماء والملوك أن يبادروا لاستعادة أمجادهم، وحقوقهم المسلوبة المتمثلة بالقضية الفلسطينية، يقول: "لذلك سيُتْعِب القارئ نفسه إذا تساءل من خلال الديوان لا من خلال المعرفة الشخصية للشاعر عن الهوى السياسي للشاعر"[3].

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص15.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المصدر نفسه، ص16.

لم ينس الشاعر قضية أمته المتمثلة في القضية الفلسطينية، بل جعل لها الحيز الأكبر في أغلب قصائه، وهي ظاهرة غريبة تفرد بها الشاعر ليضع رؤيته من هذه القضية، ففي قصيدة "الطفل الثائر" يتجلى عنده الصدق الأدبي والشعري والنفسي الذاتي في هذه القضية، يصوغها في بوارق جديدة ومثيرة، تحاكي واقع المقاومة والدور المقلوب الذي وصلت إلية الأمة، فالطفل هو الثائر الذي يدافع عن شرف الأمة ومقدساتها، بينما الراشد هو الذي يمثل دور الطفل في الرضاعة واللهو واللعب، يقول:

أَيَحْمِـــي الْعُرُوْبَـــةَ أَطْفَالُهَـــا	عَلّـى أَنَّ ذَلِـكَ إِحْـدَى الْكِبَـرْ
فَكَيْـفَ رَفَعْـتَ اللِّـوَاء عَالِيـاً	وَغَـامَرْتَ بَـيْنَ اللَّظَـى الْمُسْـتَعِرْ
فَخَـلِّ أَبَـاكَ لِشُـرْبِ الْحَلِيْـبِ	لِتَشْـرَبَ أَنْـتَ اللّظَـى وَالْشَّـرَرْ
أَلا أَيُّهَـا الزَّاحِفُـوْنَ الصِّـغَارُ	كِبَـارُ الْقُلُـوبِ صِـغَارُ الْعُمُـرْ
أَعِيْـدُوا الـدُّمَى لِلرِّجَـالِ الطِّـوَالِ	لِيَلْهُـوا بِلُعْبَتِهَـا فِـيْ الْحُفَـرْ[1]

الديوان في نتاجه الفني والشعري انعكاس للعالم الخارجي الذي استغرق معظم انتباه الشاعر، في حين غيب الشاعر ذاته انتصاراً منه لقضايا وطنه وأمته، وهذا يرجع كما قال الدكتور الخطيب: "كأنما كان الهم العام هو المسيطر على الإنسان العربي"[2]، وهذا الهم كان ولا يزال هم كل عربي غيور على أمته ووطنه وقضيته ومقدساته.

يمكن القول إن قراءة الخطيب لديوان الشاعر محمد منصور قراءة نقدية، تتبع القارئ فيها الذوق الفني، كأداة لقراءة الشعر، وهي قراءة ركزت على الديوان من خلال ما تناوله الشاعر من موضوعات ترتبط بالقضايا والأحداث على الساحتين المحلية والعربية، ففي وصفه النقدي للديوان يرى بأنه بستان متنوع الأشجار، ومتعدد الروائح والأزهار، تناول أغلب أبواب الشعر وأغراضه، وصاحبه شاعر فريد جمع بين المتناقضات، ما يذكر قارئ الديوان أن اليمن بلد الشعر، والفصاحة، والبلاغة، والحكمة.

قراءة ابراهيم الحضراني، بعنوان "شاعر النخوة اليمنية":

إن قراءة الشاعر ابراهيم الحضراني لديوان الشاعر محمد أحمد منصور ومضة استشرافية، تعبر عن موقف نقدي من الشعر والشاعر، فالشاعر في نظره وفي للشعر العربي، وانطلاقاً من مقولة عمر بن الخطاب المشهورة "الشعر ديوان العرب" كان الشاعر وفيا للشعر، وفَّاه من حيث إنه سفر جميل تناول مختلف القضايا والمواقف، والأفراح والأحزان، وعبر عن جل أغراض الشعر العربي، كما أنه حافظ على الشكل التقليدي للقصيدة العربية العمودية، و تحدث الحضراني عن أهم الموضوعات التي أخذت حيزها من الديوان كالوحدة، واتفاقية الحدود، والمديح، وصفات

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص229-230.
[2] - المصدر نفسه، ص19.

الزعامة، فالشاعر كما يقول "قديس في معبد الشعر، لا يعنيه إلا أن يقول شعرا جيدا"[1]، وهذا هو حال الشاعر محمد أحمد منصور، فهو شاعر النخوة اليمنية، كيف لا؟ وهو القائل:

نَحْنُ الْيَمَانِيِّينَ أبطَالُ الرَّدَى فَلَكَمْ قَـادَتْ مُوَاكِـبُ زَحْفِنَـا الأنصَـارُ
نَـردُ الْـوَغَى وَالْمَـوْتُ فِـي أعِرَاقِنَـا لَهَـبٌ وَفِـي أرْوَاحِنَـا إعْصَـارُ
لا نَرْهَـبُ الْمَـوْتَ الـزُّؤَامَ كَأَنَّمَـا فِـي مَوْتِنَـا وُلِـدَتْ لَنَـا أعمَـارُ[2]

يخلص في قراءته إلى حكمه النقدي وهو أن الديوان من أغنى روائع الأدب اليمني، وعلى القارئ أن يبحث عن كنوزه بين طيات صفحاته ليجد ما يمتعه، ويهز وجدانه، ويطرب شعوره.

يمكن القول إن قراءة الحضراني للأعمال الشعرية الكاملة لمحمد أحمد منصور لم تكن دراسة متعمقة بقدر ماهي إطلالة نقدية، وصفت شاعرية الشاعر، وعرجت على قيمة العمل، ومثل هذه الأحكام النقدية، والمقاربات المضيئة قد تفتح عين القارئ على قراءة أكثر عمقا، كونها تعطيه المفاتيح القبلية التي تسعفه في التوغل إلى أعماق النص، وفهم بناه ودلالاته، وتقربه من الشاعر وشعره.

قراءة محمد الشرفي، بعنوان "الشيخ محمد أحمد منصور قراءة أولى لشعره":

من خلال عنوان القراءة نلحظ أنها قراءة أولية من قبل القارئ، كما يعطينا انطباعاً بأن هناك قراءات أخرى تليها، أو أنها بالنسبة للقارئ القراءة الأولى التي اصطدم فيها مع ديوان الشاعر، وقد تناول في هذه القراءة أسلوب الشاعر، وقدرته على تطويع اللغة، وإمكانياته الهائلة في نظم القريض في كل الفنون والأغراض والمناسبات، وقوة خياله في ابتكار الصور والمعاني بكل بساطة، يقول عنه: "هكذا قرأت شعره البيتي، الموزون المقفى، وكل شعره موزون مقفى، وكل قصائده تقترب من المعلقات"[3]، فعند قراءة النصوص في الديوان تشد القارئ، وترغمه على مواصلة القراءة، لغناها بالرموز والتراث، وكأن قارئها يستحضر ثقافة وتاريخ الأمم، وحضارات الشعوب التي تنعكس في الديوان، فالشاعر مشبع بالتراث، يتوق لغد أفضل، يحمل هموم أمته وقضاياها، ومن أهم القضايا التي تناولها قضية فلسطين، والوحدة العربية، والسلام والتعايش، كما يحمل همومه الوجدانية من حب، وغزل، وشكى، ومرارة، ومعاناة، وتفاؤله بالحياة، يقول عنه: "لقد كان في شعره شاعر كل القضايا، وشاعر كل الهموم"[4].

وما أكثر شعره في التغني بالوحدة اليمنية فهو يراها نواة وأساس للوحدة العربية، فالشاعر له حلمه الكبير، ونظرته المستقبلية التي تنم عن شعور قومي، يقول في قصيدة "ويا عيدنا الغالي":

فِيَـا وُحْـدَةَ الشَّـعْبِ الْيمَـانِي تَـألَّقِي وَكُـونِي نَـوَاةً بَـلْ رَجَـاءً مُحَبَّبَـا
أرَى الْوُحْدَةَ الصُّغْرَى سَتَنْجِبُ بَعْدهَا لَنَـا الْوُحْـدَةَ الْكُبْـرَى وَمَـنْ هَـمَّ أنْجَبَـا
إذَا لَمْ نُقِمْ فِـي الشَّـرْقِ لِلْعُـرْبِ وُحْـدَةً ذَهَبْنَا بِبَاقِي الْمَجْـدِ فِـي قَوْمِنَـا هَبَـا[5]

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص21.
[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - المصدر نفسه، 529.
[4] - المصدر نفسه،.ص513.
[5] - المصدر نفسه، ص111.

يمكن القول إن قراءة محمد الشرفي لديوان محمد أحمد منصور قراءة نقدية جمع فيها بين وصف أسلوب الشاعر وعمق شعره، فالشاعر في نظرة شاعر مبدع له مكانته اللائقة المتموقعة في سلم الشعراء الكبار كالمتنبي والبحتري وغيرهم، وشعره يتميز بشمولية أغراض الشعر وفنونه، والتمسك بثوابت القصيدة العربية البيتية، كأن الشاعر يغرف من بحر، ولا ينحت من صخر.

قراءة ليبيا محمد عبد الودود ناشر العريقي بعنوان "الغزل في شعر محمد أحمد منصور" :

من أهم القراءات التي تناولت الديوان بالدرس والتحليل قراءة الباحثة ليبيا العريقي ، وهي أول دراسة أكاديمية –على حد علمي- تناولت شعر محمد أحمد منصور، حيث أعدت هذه الدراسة في شكل مذكرة لنيل شهادة الماجستير سنة2011 من جامعة تعز، وقد جاءت بعنوان "الغزل في شعر محمد أحمد منصور"، إذ ترى بأن الشاعر في هذا الفن له تفرده الذي يميزه عن الشعراء الآخرين، كما أن الغزل من أجمل الأغراض الذي تناولها الشاعر، تقول في مقدمة بحثها: "فقد رغبت أن يكون بحثي في الغزل، وبالتخصيص في شعر محمد أحمد منصور، ......، لما يتميز به غزل الشاعر من غزارة في المعاني والصور والأخيلة، والمفردات والتراكيب، وهو عندي أظهر الأغراض التي عالجها فقد عالج المدح، والرثاء، والمساجلة، والوطنية، والقومية"[1].

تناولت الباحثة العمل بالإحصاء والاستقراء لكل القصائد والأبيات المتعلقة بالغزل، وذكرتها مفصلة بعناوينها، وعدد أبياتها، وقسمت عملها إلى مقدمة تناولت فيها أهمية وأسباب الدراسة ومنهجها، وأربعة فصول تناولت في الفصل الأول المهاد النظري عرجت فيه على مصطلحات الأسلوبية والغزل، أما الفصل الثاني فقد احتوى على الدراسة التطبيقية تناولت فيه المستوى التركيبي على الجملة الفعلية، والجملة الاسمية، وعوارض الجملة، (التقديم والتأخير، الشرط، الحذف، الزيادة، النفي)، والأساليب الإنشائية(النداء، الأمر، الاستفهام، النهي)، والتناص، وألفاظ الأزمنة في شعر الشاعر، وقد حاولت الباحثة أن تظهر جل الخصائص الأسلوبية عند الشاعر، باستخدام الشاعر لمجموعة من الظواهر الأسلوبية والبلاغية والتناصية، وفي الفصل الثالث تناولت الباحثة الصورة الشعرية (بنية الصورة، التشبيهية، الاستعارية، الكنائية)، وقد لاحظتْها تبرز بقوة في شعر الشاعر، وتحدثت عن أثر الصورة في (المتلقي، لغة الشاعر)، أما الفصل الرابع تناولت الباحثة فيه عن المستوى الإيقاعي(التوازي، التكرار، التقابل، التجنيس)، فالشاعر في نظرها بارع في التلاعب بالقوافي والأوزان، يغترف من بحورها، ويعزف على إيقاعاتها المختلفة، وختمت بحثها بخاتمة لخصّت فيها أهم نتائج البحث.

تتحدث الباحثة عن الغزل عند الشاعر، وتيمة الحب عنده، وهيامه في محبوبته، شارحة أسلوب النداء عند الشاعر، ففي قصيدة "عاصفة حب" ينادي الشاعر حبيبته مستعطفا لها بقوله:

يَا مَنْ شُغِلْتُ بِحُبِّهَا الْمُتَقَدِّمِ ... مَالَي سِوَاكِ رَحِمْتِ أَمْ لَمْ تَرْحَمِي
يَا مَنْ خُلِقْتُ لِحَبِّهَا صَرْفًا وَلَمْ ... أَكُ مُلْزَمًا إِلاَّ بِتَقْبِيْلِ الْفَمِ
يَا مَنْ لَمَسْتُ الطُّهْرَ فِي جَنَبَاتِهَا ... وَعَرَفْتُ مَنْهَا كَيْفَ عِصْمَةُ مَرْيَمِ
يَا مَنْ نَثَرْتُ الشِّعْرَ بَيْنَ أَكُفِّهَا ... حَبَّات دَرٍّ فِي وَمِيضِ الأَنْجُمِ[2]

[1] - ليبيا محمد العريقي، الغزل في شعر محمد أحمد منصور، رسالة ماجستير، جامعة تعز، اليمن، 2011، ص6.
[2] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص381.

تقول الباحثة: "عبّر الشاعر بأسلوب النداء لغرض بنائى غايته إظهار الانتقال من موقف شعوري إلى موقف شعوري آخر، يتراسل معه، أو يتضاد، وهنا يبدو (النداء) وسيلة يستخدمها الشاعر لإحكام نسيج قصيدته وإتقان بنائها بما لم يخصص الشاعر المنادى هنا رغبة في إطلاق الدلالة، وعدم تقييدها"[1]. يمكن القول في نهاية متابعتنا لمسار دراسة الباحثة إن هذه القراءة قراءة لغوية نحوية بلاغية بدرجة أولى، ركزت فيها الباحثة على الجانب اللغوي، والتركيب النحوي، والأساليب البلاغية التي استخدمها الشاعر، وخصوصا فيما يتعلق بالفصل الثاني والثالث، تطرقت إلى البنية التركيبية، وتناولت فيها الجملة الخبرية وأنواعها، والجملة الإنشائية، ثم درس التقديم والتأخير، والحذف والتكرار بوصفهما مظاهر أسلوبية تركيبية، أما الفصل الرابع تناولت فيه البنية الإيقاعية في النصوص، والتنوعات الموسيقية في تنوع الأوزان والقوافي، وتتبعت كل ما يتعلق بالشكل والإيقاع الموسيقي، كالموازنة، والجناس، والمقابلة، وانزياحات الوزن والقافية. حيث حاولت الباحثة بكل إمكانياتها أن تلامس الجوانب الفنية، وتكتشف القيم الجمالية في شعر الشاعر، وكل تلك الأساليب والظواهر البلاغية والنحوية والتركيبة والإيقاعية لها أثرها الكبير على متلقي النصوص، وتحريك عملية القراءة.

قراءة شاكر المنتصر بعنوان "المبالغة في شعر محمد أحمد منصور":

تعد قراءة شاكر المنتصر لشعر محمد أحمد منصور من القراءات المهمة التي تناولت شعر محمد أحمد منصور في دراسة بلاغية عنوانها "المبالغة في شعر محمد أحمد منصور" وهي رسالة تقدم بها الباحث لنيل شهادة الماجستير بقسم اللغة العربية، جامعة إب للعام الجامعي 2017م، يقول في مقدمة بحثه: " ليكون الشعر العربي قديمة وحديثه قد وظف أسلوب المبالغة لتحقيق المعنى في التجربة الشعرية، ما حمل الباحث على استقراء هذا الأسلوب محاولا أن يضع يده على بلاغته، وعلى الدوافع التي تدفع الشاعر على استعماله، فوقع اختياره على شاعر معاصر، شغف بهذا الأسلوب شغفا كبيرا، ومثل ظاهرة بارزة في أعماله الشعرية، ولذا أحببت أن أقف على دراسة هذه الظاهرة من خلال أعماله الموسومة بالأعمال الشعرية الكاملة، في طبعتها الرابعة 2007م، دار الهلال، فكان عنوان هذا البحث (المبالغة في شعر محمد أحمد منصور – دراسة بلاغية)، مبينا الأسباب والدوافع التي دفعت الشاعر إلى استعمالها، محاولا أن أُبين بلاغتها ودورها في نقل المعنى"[2]. تناول الباحث في دراسته لشعر محمد أحمد منصور الجوانب البلاغية، وجاءت رسالته في مقدمة عرّف بها بالشاعر وحياته العلمية والسياسية والأدبية، ثم تحدث عن مفهوم المبالغة، في الفصل الأول من الدراسة تحدث فيه عن صور المبالغة في شعر الشاعر، فتحدث عن المبالغة في المدح، والمبالغة في الرثاء، والمبالغة في الغزل، والمبالغة في اغراض أخرى، أما الفصل الثاني فقد تطرق فيه للفنون البلاغية وأثرها في إنتاج المبالغة، ومن هذه الفنون: الفنون البيانية والبديعية والتركيبية، والفصل الثالث جاء معنوناً بالتناص وأثره في إنتاج المعنى، تحدث فيه عن التناص الديني والأدبي والأسطوري، ثم ختم بحثه بخاتمة دون فيها أهم النتائج التي توصل إليها من خلال بحثه.

---

[1] - ليبيا محمد العريقي، الغزل في شعر محمد أحمد منصور، مرجع سابق، ص70.

[2] - شاكر المنتصر، المبالغة في شعر محمد أحمد منصور: دراسة بلاغية، رسالة ماجستير، جامعة إب، اليمن، 2017، ص4.

تتبع الباحث في قراءته لشعر الشاعر المظاهر البلاغية، وكيف وظف الشاعر علوم البلاغة الثلاثة في إنتاج مبالغاته الشعرية، وما يمتلكه الشاعر من قدرات خارقة لتوظيفها في إنتاج الصور الشعرية النادرة، فجاء استخدام المبالغة في شعره استخداماً باذخاً وسع وظيفة لغته الشعرية، ونقل مواقفه وأفكاره للمتلقي في صور ومعان شعرية ظريفة، يستطيع القارئ من خلالها فهم الذات المبدعة للشاعر، والغوص في أعماق النصوص لاكتشاف المعني والدلالات المتوارية خلف الكلمات والألفاظ الإيحائية، كما يرى الباحث أن الشاعر بهذا الاستخدام الماتع لأسلوب المبالغة في كل أغراض الشعر، والمبالغة والتفريط فيه يثري القاموس اللغوي لمتلقي النصوص من خلال لغة الشاعر الشعرية، ومن خلال إعادة ترتيب العلاقة بين الألفاظ، "ما مكّن الشاعر بتلك المبالغة أن يخلق من اللغة العادية لغة شعرية، تتناسب مع كل شرائح المجتمع على اختلاف ثقافتها"[1]. تعرض الباحث بالدراسة والتحليل لصور المبالغة في شعر الشاعر في شتى الفنون والأغراض الشعرية، وكيف استطاع الشاعر أن يجعل من أسلوب المبالغة وسيلة ليعلي من مقام ممدوحه، مع الاحتفاظ لنفسه بمقام يليق به، وفي الغزل تتجلى المبالغة عنده في عرض الجانب الفكري والروحي للشاعر، لتكشف عن مشاعره الفياضة، ووجدانه المتقد بعشق الأنثى، كما تحدث الباحث عن التناص وأثره في تكوين ظاهرة المبالغة في شعر الشاعر، وكيفية توظيف الرموز والشخصيات التاريخية والدينية والأدبية في إغناء الصور الشعرية، وتبئير الدلالات، فالتناص الديني والتاريخي كان طاغياً في النصوص.

تحدث الباحث عن دور الفنون البيانية والتركيبية والبديعية في إنتاج المبالغة في شعر الشاعر، وما تحدثه فنون البديع من تناغم موسيقي، يحدث أثراً كبيراً في نفوس القراء، ويعزز من شغفهم بالقراءة يقول الباحث في خاتمة بحثه: "نجد أن المبالغة قد استطاعت أن تحقق درجة كبيرة من التنغيم والموسيقى، وخاصة مع الجناس، وقد عملت من خلاله على استقطاب المتلقي وحفّزته على استقبال المعنى"[2].

يتحدث الباحث عن المبالغة في شعر محمد أحمد منصور في كل الأغراض والفنون التي تناولها، ومن ذلك المبالغة في الغزل إذ يرى أن الشاعر يغالي في وصف جمال محبوبته، من ذلك وصف مفاتن حبيبته الحسناء غير السافرة جمالاً وأريجاً، فهو يحب أن يراها بهذه الهيئة، فهي وردة يفوح منه العطر الزاكي، ونجمة في توهج وجهها المشرق، يقول الشاعر:

أحِبُّكِ فِي عَبِيرِ الزَّهْرِ عِطْراً	لأغْمِسُ فِي الشَّذَى أحْلامَ عُمْري
أحِبُّكِ نَجْمَةً غَيْمَاءَ لا حَتْ	ظُنُوناً مِنْ وَرَاءِ الشَّكِّ تَسْري[3]

يقول الباحث: "أراد الشاعر أن يعبر عن جمال الخَلق والخُلق في محبوبته، وعلاقتهما معاً في بعث الحب فلجأ إلى المبالغة حين جعل منها نجمة يحجبها الغيم، ليشك في رؤيتها"[4].

يمكن القول إن قراءة شاكر المنتصر لشعر محمد أحمد منصور قراءة فنية بلاغية، تناولت أوجه الأساليب والظواهر البلاغية، وخصوصا فيما يتعلق بالمبالغة في نصوص الشاعر، وأهمية

[1] - شاكر المنتصر، المبالغة في شعر محمد أحمد منصور: دراسة بلاغية، مرجع سابق، ص239.
[2] - المرجع نفسه، ص240.
[3] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص279.
[4] - شاكر المنتصر، المرجع السابق، ص73.

الأساليب والفنون البلاغية والتناص والرمز والأسطورة في تكوين الصورة البلاغية في نصوص الشاعر، فاستخدام الشاعر لمثل هذه الأساليب والظواهر جعل نصوصه متفردة بصورها الشعرية، وغنية بالمعاني والإيحاءات الدلالية، وكذا التأثير في المتلقي، وتحفيزه على الغوص في أعماق النصوص، واستخراج أصدافها وكنوزها.

من خلال عرض القراءات السابقة تبين أن هناك وجهات نظر مختلفة بين القراء، والتي تخضع لاختلاف ثقافاتهم وإمكانياتهم وقدراتهم في تذوق النصوص، واكتشاف دلالتها، إضافة إلى الحس الجمالي الذي يلعب دوراً هاماً في تلقي القارئ للنص، "فليس هناك قراءة واحدة لنص واحد"[1]، فكما تتباين كفاءة وقدرات القراء تتباين طاقات النصوص، فليس ثمة تأويل وتفسير نهائي للنص، وبقاء النص وجماليته وإنتاجه تكمن في التأويلات المتعددة للقراءات التي تتباين بحسب القراء، ذلك لأن العمل الأدبي "نسيج فضاءات ينبغي ملؤها، إنه عبارة عن آلة كسولة، أو مقتصدة ذات طابع اختزالي يحيا بما يقدمه القارئ من قراءات ودلالات، وما يملؤه من فضاءات بيضاء"[2]، فالقراءة بذلك حوار مفتوح للتأويلات بشروط الثقافية والفكرية والجمالية، واستراتيجيات القارئ وقدراته على التعرف على المعاني كما يتطلب النص ويقتضيه، حيث يحتفظ النص بجزء من كينونته مع كل قراءة وتأويل، هذه الكينونة تمثل جزءاً من مبدعه.

التلقي الحي والشفاهية في شعر محمد أحمد منصور:

يميل جمهور التلقي في القصيدة العربية للتلقي الشفاهي، فجمهور القراء ليسوا كتلةً واحدةً، بل هم شرائح لمناخات متعددة، وأنماط ذوقية متنوعة، لذا يخضع تلقيهم على التشكل الفيزيائي الصوتي للقصيدة، ولكل منهم قدراته وحالته النفسية مع القصيدة. يخضع المتلقي للبعد الفيزيائي الصوتي في الإلقاء، وما تحمله القصيدة العمودية في شعريتها من وزن وقافية وصياغة، كل ذلك يشعل جذوة المتلقي، فيتفاعل مع النصوص بالاهتزاز والتحريك والتأثر، "كما أن مرجعيات التلقي عند المتلقي للشعر العربي مازالت تحوم حول الشعر بشكله ومضمونه القديم والعمودي"[3]، وهذا ما يلحظه المتلقي في قصائد ديوان الشاعر محمد أحمد منصور، لا شك أنه يتأثر لسماعه، فيشعر باللذة الحسية والطرب والارتياح، والتي هي إحدى جماليات التلقي، فظاهرة التلقي الإيقاعي صفة مشتركة بين المتلقي/ السامع والقارئ، ناهيك عن التعمق في فهم الدلالات والمعاني الشعرية التي تهتم بها جمالية التلقي.

كانت الرواية الشفهية عمدة من أعمدة الثقافة العربية، ولولاها ما كان للأدب خاصة، وللعلوم عامة أن تعرف وتذاع، ولا أن تتوارثها الأجيال، كما كان لها الأهمية الكبيرة في تاريخ الأدب، وحفظ أصول التراث وصيانته، فهناك المحاولات التي عملت على تطور الرواية الشفاهية عبر سلسلة المتلقين الشفهية، "إن مصطلح التلقي أشد دلالة على الحالة السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ، والسامع بوصفه مصطلحا شاملا تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلا عن القرائية"[4].

---

[1] - سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، مرجع سابق، ص164.

[2] - على آيت أوشان، السياق والنص الشعري: من البنية إلى القراءة، مؤسسة دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص108.

[3] - عباس عودة شنيور، تلقي الشعر العربي المعاصر في العراق، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، العراق، 2008، ص172.

[4] - بشرى موسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص59.

يستحضر الشاعر محمد أحمد منصور قارئه، ويهتم به، وإلا لما قال الشعر، ولا جرى على لسانه، فصوت شعره يسمع دويه في الآفاق، فالشمس تخضع لسماع حروفه المدوية، لهذا يميل جمهور المتلقين إلى تقبل الشعر عن طريق الإلقاء المباشر، وحمله عن طريق الرواية، فالشاعر يحاول بكل قدراته أن يكون المتلقي حاضرا في النصوص، حيث يستخدم اللغة التي تعبر عن رؤية المتلقين لكي يؤدي النص وظيفته بالمنفعة والمتعة، فتترسخ في مخيلتهم نصوص القصائد، وشخصية الشاعر، يقول في قصيدة "القائد...والجيش...والميثاق":

وَأَنْشِدُ شِعْرًا لَوْ تَمَسّ حَرُوفُهُ　　شَمْسَ الضُّحَى رَكَعَتْ عَلَى الآفَاقِ[1]

يحاول الشاعر أن يوظف كل قدراته اللغوية والفنية ليستهوي قلب سامعه، فاهتم الشاعر بكل فضاءات ومستويات الخطاب الأدبي الصرفية، والتركيبة، والدلالية، والتداولية، وأولى عناية فائقة بالرموز والمشاعر والمعاني والإشارات، والأوزان الصوتية، وأنواع القوافي والصيغ اللفظية والتكرار، "كل هذه العناصر: التكرار والتناسب والصيغ، خصائص مركزية في توضيح القوة الظاهرة في الأداء الشفاهي"[2]، حتى يضمن أكبر قدر من الغنى الصوتي والموسيقي لارتباط الشعر بالغناء ولتأثيره في المتلقي/ السامع، يقول في قصيدة "زيارة الصقر":

أَنَا إِنْ أَقُلْ شِعْرًا يَكَدْنَ حُرُوفُهُ　　بِأَكُفِّهَا وَسَطَ الْجُمُوعِ تُصَفِّقُ
وَأَكَادُ أَسْمَعُهُ إِذَا أَلْقَيْتَهُ　　أَنْ يَسْتَعِيدَ لِمَا أَقُولُ وَأَنْطِقُ
مَنْ كُلِّ قَافِيَةٍ إِذَا مَا أَقْلَعَتْ　　هَزَّتْ ضَمَاخَ الدَّهر وَهِيَ تُحَلِّقُ[3]

إن إنشاد الشعر وحسن إلقائه يزيد من قيمه الجمالية؛ بل أكثر من ذلك أن الشاعر يطرب نفسه وسامعيه عند إلقاء قصائده في المحافل والمؤتمرات الوطنية والدولية، ناهيك عند بثها في القنوات الإذاعية والتلفزيونية، وهنا تكون الأهمية كبيرة بالنسبة للتلقي الشفهي لشعر الشاعر محمد أحمد منصور، فأغلب الذين حفظوا من شعره، وسمعوه لم يشتروا ديوانه، ولكنهم عرفوا ذلك من خلال التلقي الشفهي، فالشاعر دائما يستحضر متلقيه في أغلب قصائده، يقول في قصيدة "تحية العيد العاشر":

قُمْ وَارْسِلْ فِيْ وُحْدَةِ الشَّعْبِ لَحْنًا　　يَمَنِيًا يَمْتَدُّ عَرْضًا وَطُوْلا
وَامْلأِ الأُفْقَ بِالْهَتَافِ نَشِيْدًا　　وَتَخَيَّرْ مِنْ الْحَمَامِ الْهَدِيْلا
وَارْسِل الصَّوْتَ فِي الفَضَاءِ فَيُعْلَى　　فِيْ السَّمَاءِ التَّكْبِيْر وَالتَّهلِيْلا[4]

اهتم العرب القدماء بالثقافة السماعية، فكانوا يهتمون بمقدمات قصائدهم لاستمالة نفوس متلقيهم، ولفت انتباههم، والشاعر محمد أحمد منصور من طينة الشعراء العرب الكبار الذين أحسنوا الاستهلال بمقدمات قصائدهم فكان دائماً يبدأ قصائده بالتصريع، والحكم، والمناسبات التي تشد القارئ لمتابعة سماع القصيدة، وتأسر فؤاده، يقول في قصيدة "القلم الطائر":

شَدَّ أَوْتَارَهُ عَلَى عِيْدَانِهِ　　شَاعِرٌ يَأْسِرُ النُّهَى بِبَيَانِهِ[5]

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص303.
[2] - قاسم المحبشي، الشفاهية والكتابية في القصيدة اليافعية، مجلة "أنثروبولوجيا" المجلة العربية للدراسات الانثروبولوجيا المعاصرة، مركز فاعلون، الجزائر، ع1، 2015، ص62.
[3] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص314.
[4] - المصدر نفسه، ص315.
[5] - المصدر نفسه، ص395.

إن سماع الشعر العربي العمودي يكون تأثيره على سامعيه أكثر من قراءه، وذلك لما يحتويه من عناصر موسيقية داخلية وخارجية تهز وجدان المتلقي، والشاعر محمد أحمد منصور كان يحرص في أن تصل قصائده لشرائح مختلفة من قرائه، وقد تناول موضوعات شعرية مختلفة بين المدح، والرثاء، والفخر، والحكم، والوصف، والغزل، ونراه يخاطب من شغلت فؤاده وأحرقته بالحب والجوى ليسمعها، نراه في قصيدة "اعتراف"، يقول:

أَنَـا مَـنْ قَطَّـرَ الْفُـؤَادَ نَشِـيْدًا ... فَاسْـمَعِي فَـي الْفُـؤَادِ رَجْـعَ الأَغَـانِي[1]

يطرح الشاعر في مخيلته وهو يكتب قصائده مجموعة من الأسئلة التي يجيب عليها من خلال نصوصه، لماذا يكتب الشعر، ولمن يكتبه؟ فجمالية التلقي الشفاهي لقصائد الديوان تكمن في ذلك الانطباع العام لمتلقي النصوص وتناقلها من راوٍ إلى راوٍ، واستحضارها في أغلب المناسبات والظروف، وهنا تتجلى جدواها وفنيتها طبقا لاقترابها أو ابتعادها من ذوق المتلقي، ودرجة الفهم والاستيعاب لهذه النصوص من خلال تلقيها، ولابد من مناسبات لعرض هذه النصوص ليسمع صداها القاصي والداني، ولابد من مقدم وملق لهذه القصائد كي يسمعها الجمهور، وأغلب قصائد الشاعر كانت تلقى في المحافل والمؤتمرات التي يكون للمتلقي/ السامع النصيب الأكبر من تلقيها، حين تردد على أفواه الكثير ممن يعجبون بقصائد الشاعر، وينصتون لسماع شدوه، فضلا عن المتلقي القارئ لها، يقول في قصيدة "الوحدة الكبرى":

وَالشِّـعْرُ مَـا الشِّـعْرُ بَاقَـاتٌ مُعَطَّـرَةٌ ... مَـنْ ذَا يُقَـدِّمُهَا مَـنْ ذَا يُؤَدِّيهَـا
أَشْـدُوا فَتَنْقُلُـهُ الـدُّنْيَا مُغَـرِّدَةً ... وَتَسْـتَعِيدُ الْقَـوَافِي حِـينَ أُلْقِيْهَـا[2]

يعم صدى قصائد الشاعر في كل الأرجاء بمجرد سماعها، فالشاعر يعبر عن نفسه، ولم يخاطب قارئاً افتراضياً فحسب، ولكنه يرى أن هناك مستمعين حقيقيين يستمعون إليه، يقول في قصيدة "قم ساجل الشعر" مستفهما عن الشعر والقوافي، وعن دور إلقائها، ومدى تأثيرها في السامعين:

وَالشِّعْرُ مَا الشِّعْرُ إِنْ أَنْشَدْتُ قَافِيَةً ... سَمِعْتُ فِـي الأُفْـقِ تَرْجِيعًـا وَأَصْـدَاءَ
مَـنْ لِـي بِمَـنْ يَتَغَنَّـى فِـي مَحَافِلِـهِ ... أَنْ يُحْسِـنَ الشِّـعْرَ إِنْشَـادًا وَإِلْقَـاءَ[3]

ويقول متحدثاً عن هدير القوافي، وسلاحها الفتاك في الوصول إلى قلوب سامعيها، وقدرتها في اختراق المسافات، وإسماع القريب والبعيد:

فَلِلْقَـوَافِي خَفِيـفُ الـرِّيحِ تَسْـمَعُهُ ... وَلِلْقَـوَافِي هَـدِيرُ الزَّاخِـرِ اللُّجَـبِ
وَلِلْقَـوَافِي صَـوَارِيخٌ تُصِـيبُ بِهَـا ... أَهـدَافُ مُبْتَعِـدٍ مِنهَـا وَمُقْتَـرِبِ[4]

تتجلى أهمية التلقي الشفاهي ووظيفته في إيصال صوت الشاعر إلى شريحة كبيرة من القراء، وتتجسد تلك الأهمية بالاهتمام به من قبل الشاعر، ووجود التوافق بين البيئة التي قال الشاعر فيها شعره، وبين البيئة المتلقية له، فشاعرية التلقي الشفاهية حسية حركية، لفظية روحية، تجميعية بلاغية سحرية، صوتية تكرارية تقليدية، تعبر عن الذات المبدعة للشاعر، وانفعالاته، ومقوماته في الألقاء والخطابة، وتثير الحماس والنشوة عند سامعيه.

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص418.
[2] - المصدر نفسه، ص432.
[3] - المصدر نفسه، ص58.
[4] - المصدر نفسه، ص64.

المبحث الثاني: المقاربة الإجرائية لمفاهيم التلقي في القصيدة المنصورية:

اعتمد ياوس وايزر مجموعة من المفاهيم الإجرائية في جمالية التلقي كأفق التوقع، والمسافة الجمالية، والقارئ الضمني، ووجهة النظر الجوالة، سنحاول مقاربتها وتطبيقها في نصوص الشاعر.

أفق التوقع وتلقي النصوص في الأعمال الشعرية الكاملة:

إن امتلاك القارئ لمجموعة من الإمكانيات والاستعدادات، والمرجعيات الثقافية والمعرفية والتاريخية والاجتماعية كسلاح لمواجهة العمل الأدبي هو ما يسمى في نظرية جمالية التلقي بـ (أفق التوقع)، فهو ذلك التصور الذهني المسبق الذي يترقب القارئ تحققه أثناء القراءة، فإن تعارض أفق القارئ مع أفق النص تجلت جمالية النص، وإذا وافق أفق القارئ أفق النص، وضحت الدلالة في للنص. "فالنص كما يرى بارت يوجد على يد القارئ نفسه، الذي يقوم بدور الشريك بدلا من دور المستهلك، أي أن النص لا يسمى نصا حتى يدخل حيز القراءة"[1].

عند مقاربتنا لنصوص القصيدة لابد أن نتساءل ماذا تطرح علينا النصوص؟ وماذا تفتح من أفاق جديدة؟ حيث أصبحت القراءة الجديدة إنتاجا جديدا للدلالة، وإبداع ثان بلغة ثانية توازي أبداع ودلالة إنتاج القصيدة.

يؤثر أفق التوقع كمفهوم جمالي بشكل كبير في عملية بناء النص الفني والأدبي، واستقباله وقراءته، لأن المتلقي يُقبل على النص وهو يتوقع شيئا ما، لأنه يحمل في مخيلته تصورات مسبقة، وأدوات ذهنية تشاركه التواصل مع النص، وصبغه بصبغة معينة، وأفق التوقع بوصفه جزءاً من عملية الاستقبال يمكن أن يؤدي إلى الشعور بالرضا حين يتجاوب العمل مع توقع المتلقي، أو الشعور بالخيبة لأن النص خالف توقعاته، وفاجأه بشيء جديد لا يعرفه، فيحدث الأثر الجمالي.

لذا غالبا ما يأخذ الشاعر في الحسبان اختلاف أُفق التوقع، ونوع الاستقبال في زمن نظم النص، فيحرص كل الحرص على ابتكار معاني وصور شعرية جديدة تخالف أفق توقع القراء. لذا "يتضح الربط بين معنى النص، ومفهوم الأفق من خلال تحديد دوره في عملية الفهم، إذ يقتضي تثبيت مفهوم الأفق في عمليات التأويل الجمالية للنصوص مراجعة مفهوم آخر مرتبط به، هو القارئ الأصلي"[2]، فالقارئ عندما يقف أمام نص جديد لا شك أنه يستحضر مجموعة من التوقعات والقواعد تشكل الأفق السائد في الجنس والشكل الأدبي، فمن خلال ممارستها أصبحت مألوفة عنده، لكن هذه الألفة لا تمانع من تعديلها وتصحيحها، وإعادة إنتاجها من جديد أثناء قراءة النصوص الجديدة، فاستقبال النص وتأويله يستدعي استحضار التجربة السابقة بكل أبعادها الجمالية.

يعد الشاعر المتلقي الأول في تلقي نصوصه الإبداعية، فالشاعر محمد أحمد منصور كتب قصائده بنظام القصيدة التقليدية، ولم يكتب ولو قصيدة واحدة بنظام قصيدة التفعيلة، أو قصيدة النثر، وهذا يدل على أن الشاعر كان متلق لأشعار قيلت بمنوال القصيدة التقليدية، فاقترب في بناء قصائده على نمط القصيدة العربية البيتية، وربما كان الشاعر على اطلاع واسع لشعر شعراء العربية الكبار، وقد تأثر بتجربتهم وبتلقيات أشعارهم فوافقت أفق توقعه، ويظهر

---

[1] - عبد السلام الربيدي، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص26.

[2] - سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، مرجع سابق، ص180.

ذلك جليا من خلال قصائده التي خضعت جميعا في بنائها لنظام الشطرين والتقيد بالوزن والقافية، بمعنى آخر أن الشاعر كتب قصائده على ضوء تلقيات سابقة في بناء القصيدة.

الأبيات المفاجئة:

هي الأبيات التي استطاعت كسر أفق توقع القارئ؛ لأنها خرجت عن الصيغ المألوفة والمتعارف عليها، فأحدثت خيبة لدى القارئ. سنقف عند بعض الصور الشعرية في مجموعة من الأبيات الشعرية التي خرج بعضها عن الصيغ المتعارف في الكتابة الشعرية، وما ألفه القراء فكسرت أفق توقعاتهم، وأحدثت لهم خيبة انتظار نتيجة للقدرة الإبداعية للشاعر على الانزياح الجمالي عن أفق الانتظار، وكفاءته في تجاوز اللغة العادية، وخرق قواعدها وقوانينها لإنتاج لغة شعرية في أبهى صورها الجمالية، ليستقطب القارئ، ويدغدغ أحاسيسه، فقد استطاع الشاعر أن يعزف على وتر قلب المتلقي أنغاماً شجية تحرك فيه رغبة البحث والاكتشاف، ومن ذلك قوله في قصيدة "تحية المؤتمر" :

مِـنْ يَبْتَغِـي الْمَجْـدَ فَلْيَكْتُـبْ بِصَـارِمِهِ   لَنْ يَطْمِسَ الدَّهْرُ خَطَّ السَّيْفِ إِنْ كَتَبَا[1]

ففي هذا البيت عدول واضح عن سنن الحِكَم التي تناولت الوصول للمجد، وهذه الصيغة تخالف الصور المألوفة التي ترى بأن المجد يحتاج إلى المثابرة والاجتهاد والصبر، بينما الشاعر يرى أن الحصول على المجد بالسيف والقوة، فكلمة السيف بإضافتها إلى خط توحي بالدماء، وتوحي أيضا بحد السيف، والخط الكتابة، والخط الطريق، والخط القلم، وهل المجد يكتب بالدماء؟ وقد تنزاح لتعبر عن الوقت، (فالوقت كالسيف إذ لم تقطعه قطعك)، فكيف لطالب المجد أن يكتبه بالوقت، حيث جعل من الوقت قلما يبني المجد والحضارة، ومن الأبيات التي خالف بها المعاني المألوفة لدى المتلقي وهي أن الشعر إلهام وإبداع، ولكن الشاعر خالف ذلك بنفيه أن الشعر لم يكن إلهام ووحي، يقول في قصيدة "قم ساجل الشعر":

قُـمْ سَـاجِلَ الشِّـعْرَ إِصْـبَاحًا وإِمْسَـاءَ   فَالشِّـعْرُ مَـا كَـانَ إِلْهَامًـا وَإِيحَـاءَ

وَاخْزُنْ شُمُوسَ بِلادِي إِنْ ظَفِرْتَ بِهَا   عَلَـى يَرَاعِـكَ إِشْـعَاعًا وَأَضْـوَاءَ[2]

ومن العدول أيضا عن سنن المديح في قصيدة "يا صانع الوحدة الشماء في وطن"، وهي قصيدة مدح بها الرئيس الأسبق للجمهورية اليمنية علي عبد الله صالح، يقول:

إِلَيـكَ أَبْيَـاتُ أَشْـعَارِي مُفَصَّـلَةً   بِـدَافِعِ مَـنْ قَـدِيمِ الْـوُدِّ وَالصُّـحَبِ

لَـوْ كَـانَ إِنْشَـادُ مَحْكُـوم لِحَاكِمِـهِ   مَـا هُـزَّ عَاطِفَـةً فِـي سَـاحَةِ الأَدَبِ[3]

يخترق الشاعر الصور المألوفة في المديح، حيث يساوي بين نفسه وممدوحه، بل ويؤكد أنه ليس ما قاله مدحاً من أحد رعيته، بل هو من صديق مقرب إليه، فهو يحتفظ لنفسه مكانة متميزة.

يقول في قصيدة "الشعر في موكب الأمير"، وهي قصيدة يمدح بها الأمير سلطان:

نَظَمْـتُ لَـكَ الْأَشْـعَارَ لا مُتَزَلِّفًـا   وَلَكِنَّـهُ لِلَّـهِ نَصْـرٌ مُحَتَّمَـا

وَتَجْمَـعُ بَيْنِـي وَالأَمِيـرَ فَرَائِـدٌ   وَشِعْرٌ طَهُـورٌ لَـيْسَ يَحْويـهِ مَغْنَمَـا[4]

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص121.

[2] - المصدر نفسه، ص55.

[3] - المصدر نفسه، ص72.

[4] - المصدر نفسه، ص346.

في البيت السابق خطاب عدل عن الصور المألوفة في المديح، وهو التودد للمدوح، لكن الشاعر خالف ذلك وكسر أفق توقع القارئ بهذه المخالفة، فالشاعر منصور هنا تدرج إلى المماثلة للممدوح، واحتفظ لنفسه بمكانة عالية.

ومن الأبيات التي كسرت أفق المتلقي في قصيدته "نجمة العشرين"، قوله:

صَلِيتُ لِلْحُسْنِ الْجَمِيلِ تَعَبُّداً وَجَعَلْتُ وَجْهَكِ لِلْهَوَى مِحْرَابِي[1]

في البيت أسلوب خارق للمعاني والدلالات المألوفة في ثقافة القارئ، فالشاعر خرق هذا العرف وجاء بصورة وصيغة جديدة خالفت توقع القارئ، وخيبت انتظاره، فهو يتوجه بصلاته نحو جمال محبوبته فهي قبلته ومعبودته، ومثل هذا التعبير الانزياحي يدفع القارئ للغوص في أعماق النص، ليكتشف المعاني الجمالية والدلالية.

ومن الصيغ التي تمكّن الشاعر في كسر أفق توقع القارئ، قوله:

أَنَا مَنْ لَبِسَتُ الْعَمْرَ مَعْكُوسَ الْمَدَى وَأَضَعْتُ فِي بَابِ الزَّمَانِ حِسَابِي
وَأَطِلَّتْ الْعِشْرُونَ مِنْ شَيْخُوخَتِي وَلَمَحَتْ فِي الْخَمْسِيْنَ فَجْرَ شَبَابِي[2]

يا لها من صورة جمالية خارقة رائعة، يعيش فيها الشاعر شبابه في كهولته، ويعيش الكهولة في عمر الشاب، وهنا تتجلى قدرة الشاعر في تطويع اللغة، وخلق صور غير مألوفة، وتكوين رؤية عميقة، يقف المتلقي حائرا في فك شفراتها، وفتح مغالقها، فينكسر أفق توقعه ويخيب، فيبدأ رحلته البحثية باحثا عن مكنونات النص، وسر جماله.

إن في استهلال قصائد محمد أحمد منصور خروجا عن الأساليب التقليدية للقصيدة العمودية، وخرقا لأعرافها، فالشاعر يدخل في الموضوع مباشرة ، دون ديباجة غزلية أو وصفية، وهذه المخالفة تكسر أفق المتلقي المألوفة على المقدمات الطللية، والغزلية، والوصفية، والخمرية عند شعراء القصيدة العمودية، وهذا يرجع إلى قدرات الشاعر في تكييف ذوق متلقيه، والولوج مباشرة إلى صلب الموضوع، يقول في قصيدة "عودوا لمصر":

مِنْ غُرْفَةِ الشَّمْسِ بَلْ مِنْ شُرْفَةِ الْقَمَرِ شَاهَدْتُ مِصْرَ عَرُوسَ النِّيلِ وَالزَّهْرِ
أَمُرُّ مَا بَيْنَ آثَارٍ مُخَلَّدَةٍ تُكَادُ تَنْطِقُ مِلْءَ السَّمْعِ وَالْبَصَرِ
أَبِنَاءُ رَمْسِيسَ قَدْ شَادُوا مَعَالِمَهَا خَفَّاقَةً فِي جَبِينِ الدَّهْرِ وَالْعُصُرِ
يا مِصْرُ قَدْ جِئْتُ مِنْ صَنْعَاءَ مُلْتَقِطًا بِالشِّعْرِ أَبْدَعَ مَا شَاهَدْتُ مِنْ صُوَرٍ
أُسَائِلُ النِّيْلَ وَالأَهْرَامَ فِي أَدَبٍ مَا لِلْعُرُوبَةِ فِي أَنْفَاسِهَا الأُخَرِ[3]

قال الشاعر قصيدته بمناسبة مقاطعة العرب لمصر، ونقل جامعة الدول العربية إلى تونس، بعد توقيع اتفاقية كامب ديفيد، فدعاهم إلى الوحدة ولم الشمل، ورأب الصدع.

بناء على ما سبق فإن شعر محمد احمد منصور يعج بالأبيات والصور الشعرية وانزياحاتها التي خرجت عن المألوف، من خلال خرق الصيغ المتعارف عليها، وطرائق التعبير الموضوعة، فاستخدم مختلف الأشكال الإنزياحية، والنظم الرمزية، والتعبيرات ذات الدلالات العميقة التي شكلت مفاجأة للقارئ، وصدمت أفق توقعه. استطاع الشاعر محمد أحمد منصور أن يحقق

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص124.

[2] - المصدر نفسه، ص126.

[3] - المصدر نفسه، ص268.

التسامي الجمالي من خلال إبداعه الذي مزج بين المتعة الجمالية والإثارة القرائية، التي تدفع القارئ لاكتشافها، ولذلك جاءت صوره الشعرية شديدة التأثير في المتلقي، وهو بذلك قدم إبداعاً مفاجئاً لذوق القارئ العربي، وولد لديه الحيرة؛ ليفتح باباً واسعاً لإعمال الفكر، والبحث والتنقيب لتأويل المعاني والدلالات المفاجئة، رغبة في الوصول إلى تذوقها، وكشف جمالياتها.

الأبيات المتوقعة:

وهي تلك الأبيات التي تنسجم مع ما ألفته الذائقة الشعرية العربية، فهي أبيات لا يحس معها القارئ بالغرابة، ولا تدخله في علاقات متوترة مع النص، مما يشعره بالارتياح والرضا؛ لأنه وجد شيئا ألفه واعتاد عليه، وإن جاءت بصور جديدة، ومن ذلك في قصيدة "يوم المعلم"، يقول:

قُــمْ لِلْمُعَلِّــمِ طَائِعًــا مُنْقــَـادَا وَأُخْلَــعْ عَلَيــهِ فِــي الثَّنَــا أَبْــرَادَا

إِنَّ الْبَنِــــيْنَ أَمَانَــــةٌ بِــــأَكُفِّكُمْ مَــنْ ذَا يَخُــونُ بِعَهْــدِهِ الْأَوْلَادَا[1]

يحث الشاعر على احترام المعلم وتبجيله، والاهتمام بالبنين كونهم عمود المستقبل، ومثل هذه الصورة مألوفة لدى المتلقي من خلال مجموعة من النصوص الشعرية التي ألفها، كما هو الحال في قصيدة شوقي "قم للمعلم وفه التبجيلا".

ومن الأبيات التي وافقت أفق توقع القارئ تلك الأبيات التي يتحدث بها عن الغزل معبرا عن حبه ولوعته وشوقه، واصفاً جمال محبوبته الحسي والمعنوي، وهي صور وإن كانت مبتكرة إلا أن الذوق القرائي ألفها، يقول في قصيدة "إليها":

يَــا لِنَهْدَيْــهِ كَيْــفَ طَــارَ عَمُودِيًــا فَمَــسَّ السَّــمَاءَ فِــي حُلْمَتَيْــهِ

يَــا لِقَلْبَــي مِــنْ أَعْــيُنٍ قَــاتِلاتٍ أَعْلَنَــتْ حَرْبَهَــا الضَّــرُوسَ عَلَيــهِ[2]

يوافق توقع القارئ لنصوص الشاعر محمد أحمد منصور عند تصريحه بأسماء ممدوحيه، ومن يرثيهم في قصائده، وذكر صفاتهم ومحاسنهم والإشادة بهم، وهذا التصريح يوافق توقع القارئ، ويكشف له الستار عن المعاني والدلالات في النصوص، وخصوصاً أن الشاعر يوجه قصائده في المدح والرثاء إلى شخصيات بارزة على الساحة الوطنية والعربية، يقول في قصيدة "الشعر في موكب الأمير" يمدح فيها الأمير سلطان بن عبد العزيز:

لِمَــنْ هَــذِهِ الــدُّنْيَا تَعُــجُّ وَتَــزْحُمُ وَفِــي وَجْــهِ مَــنْ فِــي ثَغْرهَــا تَتَبَسَّــمُ

وَمَــنْ هَاهُنَــا يــا قَــوْمُ بَــيْن صُــفُوفِنَا هُنَــا الــرُّكْنُ وَالْبَيْــتُ الْعَتِيــقُ الْمُحَــرَّمُ

هُنَــا مَــنْ هُنَــا سُــلْطَانُ كَــلِّ فَضِــيلَةٍ هُنَــا السَّــيِّدُ الْفَــذُّ الْــأَمِيرُ الْمُعَظَّــمُ[3]

وفي قصيدة "دمعة وفاء" يرثي بها فقيد اليمن الكبير الشاعر أحمد محمد نعمان، فيصرح به من أول بيت، يقول:

قُــمْ سَــائِلَ " النُّعْمَــانِ " عَــنْ أحْوَالِــه وَأَشْــدُدْ بِعَــزْمِ كِفَاحِــهِ وَنِضَــالِه

الْفَــارسُ الْمِغْــوَارُ عَــادَ مُكَفَّنــاً مِــنْ بَعْــدِ حَوْمَتِــهِ وَطُــولِ نِزَالِــه[4]

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص204.

[2] - المصدر نفسه، ص441.

[3] - المصدر نفسه، ص341.

[4] - المصدر نفسه، ص474.

من الأبيات المتوقعة تلك الأبيات التي تتحدث عن قضية العرب والمسلمين-قضية فلسطين- القضية التي ما فارقت طيف الشاعر إذ يذكرها في أكثر من مناسبة، ويشيد بتضحيات أبنائها، ودور مجلس الأمن الذي أصبح مهزلة، لا يحقق السلام لشعب فلسطين الذي سئم السلام، يقول في قصيدة "فرب خصلة شعر حررت بلدا":

سَلُو فِلَسْطِينَ كَمْ فَدَّى مُوَاطِنُهَا ... رُمْحٌ وَلَكِنَّ مِنْ خَلْفِ الْحُدودِ فِدَى
يَا لِسَّلامِ الَّذِي قَدْ ظَلَّ مَهْزَلَةً ... إذَا اِسْتَدَارَتْ بِهِ الْقَاعَاتُ أَوْ عُقِدَا[1]

من خلال قراءتنا لشعر محمد أحمد منصور وجدنا أن مجموعة من القصائد كانت على شكل معارضات لقصائد أخرى من عصور مختلفة، كقصيدته "يوم المعلم" والتي يشتم منها معارضته لقصيدة شوقي "قم للمعلم"، وقصيدة "من وحي رمضان" نجد أنها معارضة لقصيدة "البردة" للبوصيري، كما أن نظم الشاعر في مختلف فنون الشعر المعروفة، وحضور التناص اللافت في مجموعة من الأبيات، كل ذلك جعل بعض الأبيات الشعرية تخضع للعادات والتقاليد الشعرية التي عرفها العرب في قول الشعر، فجاءت هذه الأبيات منسجمة مع التراث الشعري، وموافقة لأفق القارئ.

اندماج الآفاق عند القراء:

يتجلى التوافق والاندماج بين القارئ ونصوص الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر منصور من خلال بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ، وقدرته على بيانها وتفاعله النصي والجمالي، "فالنص مجموعة من المظاهر الخطاطية تحتاج إلى قارئ فعال يقوم بتحقيقها وتجسيدها، مما يؤكد على ضرورة اندماج الذات والموضوع لتحقيق التفاعل"[2].

وجدنا من خلال تتبعنا لقراءات القراء السابقة أنها اندمجت في أفق واحد، وهو توافق أغلب آرائهم على أن الشاعر محمد أحمد منصور شاعر الوطنية والقومية، عبّر في مجمل قصائده عن قضايا شعبه وأمته مدافعا عنها، فما من بادرة تصدر عن المؤتمرات بين الحكام العرب إلا وتغنى بها، منتقدا فساد الحكام وظلمهم، منخرطا مع جمهور الشعب في المناسبات الوطنية، فقد حمل هم الشعوب، وآلام الأوطان، داعيا القادة والزعماء إلى التوحد والسلام والمحبة والإخاء، كما اتفقوا بأن الشاعر محمد أحمد منصور شاعر معاصر جمع بين القديم والحديث في شعره، وله القدرة الشعرية الكبيرة في تطويع اللغة، وترجع مثل هذه الاندماجات في الآفاق عند القراء إلى هيمنة النصوص وتأثيرها على تلقياتهم، ولعل الاندماج بلغ أشده في النصوص التي تناولت القضية الفلسطينية الحاضرة في أغلب قصائد الشاعر، باعتبارها قضية كل مسلم وكل عربي، فالشاعر يقف على جدلية الصراع بين الحق والباطل، بين المسلمين واليهود، وهذه الجدلية تندمج فيها آفاق النصوص وآفاق القراء، ومن النصوص التي اندمجت فيها آفاق القراء مع النصوص تلك التي يتحدث الشاعر فيها عن الحب والغزل والعشق والغرام، لأن مثل هذه الموضوعات تتوافق مع ثقافة القراء كونهم يحملون نفس المشاعر بقيم الحب، والتودد للمحبوب.

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص186.

[2] - صباحي حميدة، بناء المعنى وتجلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي: القارئ الضمني ومواقع اللاتحديد أنموذجا، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، 2012، ص236.

المسافة الجمالية في النصوص:

تزداد المسافة الجمالية وتتسع لتربك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل قدرة الشاعر على الخرق الفني والجمالي والانزياح باللغة، بينما تضيق وتنحصر في الأبيات التي وافقت توقعاته.

استنتجنا من خلال مطالعتنا لقراءات شعر الشاعر محمد أحمد منصور، واطلاعنا على شعره أن الأبيات الشعرية التي تندمج بآفاق المتلقين تضيق فيها المسافة الجمالية، كالأبيات التي تحدث الشاعر فيها عن قضايا وموضوعات ألفها المتلقي، فهذه الأبيات لا تسمح للقارئ بالانفتاح على الدلالات، وتعدد القراءات، لأنها كشفت عن وجهها، فحاصرت خيال القارئ، ووجهته نحو معاني ودلالات معينه، وتتقلص فيها الفجوات والبياضات التي تعطي القارئ حرية التجوال في النص، بخلاف الأبيات التي تخيب أفق المتلقين، وتكسر توقعاتهم، وخصوصا التي انزاحت لغتها، وجاءت محملة بالرموز والإشارات والصور الإبداعية الجديدة، فإن المسافة الجمالية والفجوات تتسع فيها، وتتطلب من القارئ أن يملأها عن طريق التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ، وتفسح المجال لمخيلتهم لملئها حيث تمثل معينا جماليا لا ينضب، تدفع بالمتلقين إلى تغيير آليات القراءة، وتعددها والانفتاح والتكيف مع المعاني والصور الجديدة.

القارئ الضمني في النص:

يستحضر الشاعر القارئ الضمني مدركا أهميته أثناء عملية الخلق والإبداع، وأثناء قراءة النصوص، فهو ذلك العالم الداخلي الغير محدد في النص الذي يوجه القارئ أثناء بنائه للمعنى الجمالي، فدوره يكمن في خلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، وتجسيد التفاعل بين النص والقارئ.

يصعب حديثنا عن القارئ الضمني في شعر محمد أحمد منصور، وذلك لما في شعر الشاعر من الغموض أحيانا، فالشاعر يتخيل قارئا داخليا يشاركه إنتاج عمله، يقول في قصيدة "قم ساجل الشعر" :

قُمْ سَاجِلْ الشِّعْرَ إصْبَاحًا وإمْسَاءَ فَالشِّعْرُ مَا كَانَ إلْهَامًا وإيْحَاءَ[1]

فالشاعر في فعل الأمر يستحضر قارئه الضمني يشاركه في بناء شعره، وانتاج دلالته.

ويقول في قصيدة "الشعر والمنجزات" كاشفا عن قارئه الضمني :

أنَا لَوْ يُشِرْ قَلَمِي إلَى كَبِد السَّمَاءِ لِتَسَاقَطَتْ مِنْ فُلْكِهَا الأقْمَارُ
وَأكَادُ أنْتَظِمُ السَّمَاءَ قَصِيدَةً تَشْدُو بِهَا الأجْيَالُ وَالأعْصَارُ[2]

يستحضر الشاعر في البيتين السابقين حضورا للقارئ الضمني، وخصوصا في قوله "تشدو" فالقارئ الضمني هو أولئك الأجيال المتعاقبة من القراء عبر العصور.

ويزيد حضور القارئ الضمني في تلك الأبيات التي تتسع فيها الفجوات والبياضات في النصوص، والتي يعمد الشاعر على استفزاز هذا القارئ، ليطرح عليه مجموعة من التشاكلات والتساؤلات التي يجب عليه الإجابة عليها، وهكذا جسد الشاعر محمد أحمد منصور قارئه الضمني مصرحا به أحيانا عبر شخصيات وضمائر، ومضمرا به أحيانا أخرى من خلال الفجوات والبياضات والغموض وخرق العادة.

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص55.
[2] - المصدر نفسه، ص226.

المبحث الثالث: بناء القصيدة في الأعمال الشعرية الكاملة:

شكّل بناء القصيدة دعامة أساسية من دعائم العمل الشعري، يقوم على أساس تكامل التجربة الشعرية الكبيرة، وترابط أجزائها، "على أن القصيدة تمتلك دلالة شعرية، باعتباركونها تُتصور كعرض شبه طقوسي للأغراض"[1]. حيث تؤلف القصيدة وحدة بنائية متكاملة، ذلك البناء المنسجم والمتكامل والمرصع، أي المتآلف الأبيات، معنى ولفظاً وأفكاراً، يتجلى هذا الانسجام والتكامل في قصيدة محمد أحمد منصور من حيث مطلعها وتمهيدها وتخلصها، وتنوع موضوعاتها، حيث ينتقل الشاعر فيها من معنى إلى معنى آخر في سهولة ويسر، والبحث في بناء القصيدة ليس معناه النظر في شكلياتها وإنما هو تصور يقوم على أساس البنى اللغوية والانزياحات الأسلوبية والبلاغية التي يتوجب على المتلقي تقصيها، وكشف جماليات النص الشعري فيها.

القصيدة من منظور جمالية التلقي:

إن المتلقي لقصائد الشاعر محمد أحمد منصور في الأعمال الشعرية الكاملة يرى التفاعل بين المكوّنات البنائية المختلفة في نصوص القصيدة، من حيث الشكل ونظام الشطرين والاحتفاظ بالوزن والقافية، أو من خلال الترابط العضوي بين موضوعاتها، أو من خلال البنى اللغوية والأسلوبية، وهذا البناء المتكامل لها أثره الكبير في التلقي والاندماج في قراءة النصوص، فالمتلقي العربي للشعر يميل كثيرا إلى القصيدة التقليدية لما تحدثه أوزانها وقوافيها وأنغامها من متعة في نفسه، فيشعر بالارتياح. لذا "فقد تنبه النقاد إلى أثر التشكيل الجمالي على التلقي، وما يؤديه من قبول للشعر، وما يتركه من أثر عند المتلقي"[2]، فالبناء الجمالي المتماسك في القصيدة يعمل على جذب القارئ، ويدفعه إلى الدخول إلى عالم النص، بخلاف التفكك في البناء فإنه ينفّر القارئ ويقلقه، ويضعف نهمه في القراءة والمتابعة والتأويل.

عند تنقل المتلقي بين الأغراض والفنون التي تناولها الشاعر من مدح، ووصف، وغزل، وهجاء، ورثاء، وغيرها، فلا شك أن تعدد الموضوعات، وتنوع الفنون، سينعكس إيجابا في تشكل أفق المتلقي، حيث إن المتلقي قد ألف مثل هذه الأغراض والموضوعات الشعرية في عصور الشعر المختلفة التي سبقت، وإن ما يخالف أفق توقعه هو تلك الحلّة الجديدة والبناء المتفرد والرؤى الخارقة من قبل الشاعر في تطريز هذه الموضوعات، وقدرته على صبغها بقالبه الشعري المتميز، لذا "ينتج الفهم المسبق الذي يتنبأ به متلقي من جهة عن موقف التوقع الخاص به، ومن جهة أخرى عن تجاربه النصية المستلزمة من جهة لهجته الفردية، فكل جملة نص متحققة تنتج لدى متلقي النص عدداً معيناً من توقعات الاستمرار التي تؤكد أو لا تؤكد في أثناء تلقي النص، وتقوم أوجه التوقع من جهة معلومات ضمنية (فهم افتراضي مسبق)، ومن جهة أخرى على نتائج محتملة من معلومات متلقاه"[3].

توافقت وتكسرت توقعات القراء للقصيدة المنصورية، لانسجامهم مع بنايات القصيدة وموضوعاتها، وانصدامهم بصورها ورؤاها المبتكرة والخارقة التي تشع الانزياحات الغير

---

[1] - جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص176.

[2] - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، مرجع سابق، ص224.

[3] - زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، صص84-85.

مألوفة، فتجلت تلك الجمالية في تعدد القراءات وتنوع التأويلات، ما زادها وهجا لا ينطفئ، وتدفقا لا ينضب.

قراءة جمالية في نصوص الأعمال الشعرية الكاملة:

تعتبر القراءة عملية معقدة ومتشابكة وشائكة بقدر حال النص المنتج، وقراءته وتأويله تضع القارئ أمام جملة من الإشكالات المرتبطة بالكشف عن مقصدية المؤلف، وظروف الإنتاج، دون أن نغفل قدرة القارئ المؤول في الغوص في أعماق النص، والبحث عن أسراره وخباياه، ووضع تصورات نظرية في آليات القراءة والتلقي، فـ"ينبغي للمتلقي فهم العمل دائما بصفته رسالة إلى جانب كونه موضوعاً جماليا"[1].

تقوم القراءة على الحركية والتفاعلية وعمليات الأخذ والعطاء والحوار بين القارئ والنص، فقراءة النص ليس معناه تقبله وتلقيه على أساس أن معنى النص اكتمل، ولم يبق إلا الإمساك به، ولكن القراءة "فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلاقة إلى العلاقة، والسير في دروب ملتوية جداً من الدلالات نصادفها حيناً، ونتوهمها حيناً، فنخلقها اختلاقا"[2]، فالعلاقة بين النص والمتلقي علاقة متلازمة تقوم على قاسم مشترك بينهما هو اللغة، وهدف هذه العلاقة هو الوصول بشتى الأساليب الممكنة لإنتاج المعنى وتوليف الدلالة والتمتع بالجمالية.

إن النص لا يكتفي ولا يكتمل معناه ببناه الداخلية، بل يتعداها لبناء علاقات وترابطات أخرى، إنه "نوعاً من التداخل والالتحام بين النص وقائله، ينتج عنه تأثير جمالي لتصبح بذلك آليات القراءة تتحرك بين قطبين القطب الفني والقطب الجمالي، يختص الأول بالنص وصنعته اللغوية، ويختص الثاني بنشاط عملية القراءة، وكلا ينصهر بالآخر، ويحل فيه ليتشكل النص"[3].

يشعر المتصفح لنصوص الشاعر بنكهة شعراء العربية الكبار، لما يلحظه من الفصاحة، وقوة التعبير، وعمق الرؤية، وعذوبة الألفاظ، وتناثر الحكم والأمثال، وكأن هذا الشاعر أتى من بعيد عبر خلجات الزمن وأدوار التاريخ؛ ليعيد إلينا تلك الذائقة الشعرية المفقودة.

تتجلى جماليات بناء النص الشعري في قصائد الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور في ترابطها، وتسلسل أفكارها، يستطيع القارئ أو المستمع الاسترسال في فهم القصيدة، وهو ما يدل على شاعرية الشاعر، وامتلاكه ناصية اللغة، ومدى اطلاعه وقدرته على توظيف مخزونه الثقافي واللغوي للتأثير في المتلقي، وإيصال ما يريد إيصاله من خلال نصوصه.

تظهر في قصائد الشاعر تجربة شعرية فريدة عامرة بجماليات متعددة ومتناثرة في ثنايا النصوص، تفسح للقارئ مجالاً واسعاً للتلقي والبحث عن دلالات جديدة في النصوص، وتتيح له حرية واسعة في الحركة والإبداع والتأويل، ويرجع ذلك السر الجمالي عند الشاعر إلى قدراته الهائلة في التعبير والصياغة الشعرية، ورؤيته المستقبلية المنفتحة، والدراية الواسعة بحثيثات الأمور على المستوى المحلي والعربي، وواسعية الرؤية، وعمق وبعد الخيال، مثل هذه الأمور أكسبت النص الشعري انفتاحاً على مجموعة من الجماليات التي تفرد بها شعره.

---

[1]- روبرت هولب، نظرية التلقي ، مقدمة نظرية، مرجع سابق، ص13.

[2] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، مصدر سابق، ص 28.

[3] - حافيظ اسماعيلي علوي، مقدمة إلى نظرية التلقي، مرجع سابق، ص94.

سنقف عند نصوص من قصيدة "أيها الليل" لنتعرف فيها على جمالية النصوص في قصيدة الأعمال الشعرية الكاملة، يقول الشاعر:

أيّهَـــا اللَّيْـــلُ كَفَانَـــا مِنـــكَ هَجْـــراً وَعَـــذَابَا
وَصُـــــدُوداً وَجَفَـــــاءً وَاغْتِرَابـــــاً وَاكْتِئَابَـــــا
إنَّ لِـــي قَلْبـــاً خَفُوقـــاً شَـــفّهُ الْحَـــبُّ فَـــذَابَا[1]

استهل الشاعر قصيدته بأسلوب إنشائي وهو النداء، ينادي الليل ويستعطفه كي يخفف من وطأته عليه، وهذا الليل ليس الليل الحقيقي ولكنه ليلا سوداويا هد كيان الشاعر، فهو ليل طال سواده بفراق الشاعر لمحبوبته، وطغيان الهموم عليه، ليل طويل زاد في معاناة الشاعر، وحجبه عن محبوبته، ينوع عليه أساليب التعذيب بين الهجر والصد والاغتراب وكثرت الهموم، فقلب الشاعر ذاب من أهوال هذا الليل ومن سوداويته المغشية بالهموم والآلام والمعاناة، فيخاطبه الشاعر بأن يرحل ليرى نور الصباح.

وقد استخدم الشاعر ظاهرة التوازي، ليعبر عن تنوع صنوف المعاناة، وتراتبيتها، يقول:

وَصُـــدُوداً وَجَفَـــاءً وَاغْتِرَابًـــا وَاكْتِئَابَـــا

جاءت الكلمات متدفقة توحي بالحالة الشعورية المتوترة للشاعر، فقدم المفعول به الضمير (الهاء) في كلمة " شفه" على الفاعل " الحب"، وتقديم المفعول به للأهمية والمكانة التي يحتلها القلب من الجسد، فالقلب هو مكان الحب، وموطن الالم، وموضع المعاناة، فإذا شفي من هذه المعاناة لاشك بأن الشاعر سيستريح منها، وهو ما صرح به بقوله:

إنَّ لِـــي قَلْبـــاً خَفُوقـــاً شَـــفّهُ الْحَـــبُّ فَـــذَابَا

استخدم الشاعر قافية الباء، وهو من حروف الشفاه والجهر، للبوح عن شدة معاناته وآلامه وهمومه، فجعل الشاعر من الليل إنسانا يناديه، وهو ليل مظلم ساكن موحش فيه السأم والملل، لكنه رغم ذلك جعل منه شخصا يناديه، ويبادله همومه، ويرسل له الشكوى، فلا أنيس له في وحدته وهيامه سوى ليل الهموم والفراق والآلام، فهو يشكو له الجفاء والبعاد عن الحبيب، ويرى به ملاذاً آمناً للتعبير عن خلجات نفسه، ومكنوناتها، فما جعله موحشا هو غياب الحبيب.

لفظة الليل توحي بدلالات كثيرة كالهدوء ، والسكون، والوحشة، والظلام، والخوف، والليل عند الشاعر ليل خيالي، يشخصه ويناديه ويشكو إليه همومه ومعاناته، وما أصابه من فراق الحبيب، فدلالة المعاني في النصوص الشعرية غير محددة، ولا يمكن أن تكون نهائية، و يختلف تأويلها من قارئ لآخر بحسب ثقافة القارئ ، وما تتركه من أثر في نفسه، وبحسب السياق الذي يقرأ فيه النص، "فالنص معقد ومتشابك لا يمنح معناه بسهولة، ولا يهب نفسه بيسر"[2].

استعان الشاعر بمجموعة من الأساليب كالتناص، والانزياح، والرمز والأسطورة، والتوازي النصي، والتضاد، حيث أسهم استخدام الشاعر لمثل هذه الظواهر الأسلوبية في اكتشاف جمالية النص، وهي مقاييس تميز الدلالة الصريحة من الدلالة الضمنية، ومستويات تأتي كلها لتأكيد مفهوم الدال الذي يعمل على خصوبة القراءة، لينتج التعدد اللانهائي للمعنى، "فالنص يفرض نفسه على القارئ بكل عناصره، ويؤدي كل عنصر دوره دون أن يجد القارئ ما يريده من النص، أو دون النظر إلى غاية محددة من غايات النص، فالوظيفة الجمالية التي تحمل ألفاظ النص

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص127.
[2] - سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، مرجع سابق، ص179.

وأدواته الجمالية، تنطوي غالبا على هدف أسمى ودلالات أبعد"[1]، فلجوء الشاعر إلى لغة الإيحاء يجعل النص في حوار مفتوح مع اللغة ومع القارئ، فيكون النص ذلك النهر الجاري الذي لا ينضب، وهذا يعني أن النص يترك للقارئ الفجوات والبياضات، فيقوم القارئ بمساءلته واستنطاقه، واستقرائه للوصول إلى الدلالات المحتملة.

يتحدث الشاعر في قصيدة "الطفل الثائر" عن الانتفاضة، وعن فلسطين قضية العرب الكبرى، يقول:

قِفُوا تَنْظُرُوا كَيْفَ وَقْعُ الْحَجَر — وَزَحْفُ الصَّبِيّ الَّذِي قَدْ ثَأَرْ
قِفُوا أَيُّهَا الْحَاكِمُونَ الْكِبَار — تَرُوا حَجَرَ الطِّفْلِ كَيْفَ انْتَصَرْ
"مَدَافِعُهُ" مِنْ صِغَار الْحَصَى — و "صَارُوخُهُ" فِي الْحُروبِ الأكَرْ
فَبُورِكْتَ يَا طِفْلُ مِنْ ثَائِرٍ — وَحُيِّيتَ مِنْ فَارسٍ مُنْتَظَرْ
أَقَمْتَ الْعَدُوَّ وَأَقْعَدْتَهُ — فَيَالَكَ مِنْ قَائِدٍ مُنْتَصِرْ
وَأَغْضَبْتَ فَوْقَ السَّحَابِ الصُّقُورَ — وَمَا فِي يَمِينِكَ غَيْرِ الْحَجَرْ"
حَمَلْتَ عَلَيهمْ بِسَيْفِ " الْوَلِيدِ — وَروحِ "الْمُثَنَّى" وَتَقْوَى "عُمَرْ"
أَيَحْمِي الْعُرُوبَةَ أَطْفَالُهَا — عَلَى أنَّ ذَلِكَ إحْدَى الْكِبَرْ[2]

بدأ الشاعر قصيدته بفعل الأمر (قفوا)، وغالبا ما يفيد الطلب ولكنه هنا يحمل دلالة الإرشاد، يدعوا الشاعر حكام الشعوب وقاداتها وينصحهم بالاتعاظ من هذا الطفل الصغير الثائر المدافع عن كرامة الأمة ومقدساتها، وفي نفس الوقت يعاتبهم هذا ما يفعله الحجر بيد طفل؟ فكيف إذا تحركتم بجيوشكم وعتادكم للدفاع عن قضيتكم؟ وقد استخدم الشاعر رمز الحجر ليدل على القسوة والصلابة والإرادة الفولاذية التي يمتلكها المقاوم العربي الفلسطيني، كما يوحي إلى الأداة البدائية في فعل المقاومة.

أحال الشاعر على الحجر كمكون بدائي في الحياة، للدلالة على الصمود والتحدي القوي الذي لا يهزم أمام صلف العدو وغطرسته، فهو رمز التحرر، وعنوان المقاومة، فالحجر يمتاز بالقوة والصلابة والقسوة، وهو يوحي بعزيمة الطفل القوية تلك القوة الفولاذية التي تقف أمام صلف العدو وغطرسته، إنها المقاومة من أجل التحرر، هذا السلاح (الحجر) الذي خوف المعتدي، وقذف في قلبه الرعب، وهو بيد طفل صغير لم يتجاوز الثاني عشر ربيعاً، لكنه سلاح فتاك لم تستطع الطائرات الحربية مواجهته، فالحجر يرمز للشدة والصلابة وقد جاء ذكر الحجر في قوله تعالى: ﴿فَهِيَ كَٱلۡحِجَارَةِ أَوۡ أَشَدُّ قَسۡوَةٗ﴾[3]، فالحجر يرمز به في الأبيات لصلابة المقاوم الفلسطيني، وقوة عزيمته في الدفاع والاستبسال، ومواجهة المحتل.

لو وقفنا قليلا مع بعض المواقف الفنية والدلالية في النص، نجد كلمة "مدافعه" وقد نصص عليها الشاعر للفت انتباه القارئ، والتي توحي بما يحدثه حجر الطفل من تأثير على العدو، فوقعه كالمدافع والصواريخ تأثيراً، ويواصل الشاعر حديثه عن الطفل الثائر ومواقفه القوية، وشجاعته الباسلة، متحديا ترسانة العدو وسلاحه، يقول:

---

[1] - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، مرجع سابق، ص218.
[2] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، صص228-229.
[3] - سورة البقرة، الآية: 74.

وَأَغْضَبْتَ فَوْقَ السَّحَابِ الصُّقُور وَمَا فِي يَمِينِكِ غَيْرَ الْحَجَرْ[1]

كيف للحجر بيد طفل أن يغضب الصقور في الجو، وعن أي صقور يتحدث الشاعر؟ ولماذا يكرر الحجر في هذا البيت؟ فالشاعر يقصد بالصقور طائرات العدو المحتل التي لا تستطيع مواجه قوة الحجر الثائرة، ولا يمكنها إيقافها، لأن هذا السلاح الفتاك تحمله يد آمنت بقضيتها.

من جمالية الدلالة في النص استخدام الشاعر لبنية التّضاد، وما لها من قيم أسلوبية وجمالية تتنوع وتختلف باختلاف الأبعاد الدلالية للألفاظ المستخدمة، كما وضحت قدرة الشاعر على توظيف هذه العناصر كأدوات فنية وتعبيرية، يصوغ من خلاله صورا فنية معبرة، يقف المتلقي أمامها مترقبا للحصول على معانيها وقيمها الجمالية، ويتجلى ذلك في قوله:

أَقَمْتَ الْعَدُوَّ وَأَقْعَدْتَهُ[2]

هذه الثنائية الضدية تصور حالة العدو وانهزامه أمام قوة الثائر وصموده، كما توحي بالصراع بين الحق والباطل، وبين المتحرر والمحتل، وهذه الحركة في الصورة ديناميكية مستمرة، فطالما كان هناك عدوان فإن هناك مقاومة، ومن التضاد قوله:

أَلا أَيُّهَا الزَّاحِفُونَ الْكِبَارْ كِبَارُ الْقُلُوبِ صِغَارُ الْعُمُرْ[3]

تتجلى جمالية التضاد في البيت السابق كبار القلوب، وصغار العمر، تعبير جميل توضح المفارقة بين الشجاعة والذل، والمواجهة والتخاذل، فهذا الطفل الثائر يمتلك عزيمة الرجال الكبار رغم حداثة سنه، فهو كالجيش الجرار يزحف في معارك الدفاع والانتصار، لا يهاب العدو، ولا ترهبه قوته، يتقدم ويقاوم ويدافع ويزحف ويكر ويفر في معركة مصيرية.

وجمالية التضاد في الأبيات السابقة، تتجلى في دلالات الألفاظ وقدرتها في تحريك أفق التوقع عند المتلقي، لأنه حين يدرك التقابل بين المعنيين المتقابلين، يعد نفسه لتلقي معنى آخر، فإذا ما تحقق له ذلك أحسّ بشيء من المتعة الجمالية في النص.

من الاشراقات الجماليات في النص استخدام الرمز، (الوليد، المثنى، عمر)، فاستخدام الرموز والشخصيات التاريخية يضفي على المعنى روعة الجمال، كما يدل على قدرة الشاعر في خلق إبداع جديد يتكأ على عناصر قديمة لتوليد المعاني والدلالات الجديدة.

يستحضر الشاعر الرموز التاريخية ليعود إلى الخلف يجر تاريخ الأمة، وأيام القوة والعز والانتصار، فهناك مرحلة قوة المسلمين وعزهم، وهنا الطفل الثائر وبيده الحصى، يسير على نهج أسلافه في المقاومة حاملا سيف خالد بن الوليد، وعزيمة المثنى، وقوة إيمان وتقوى عمر، كما أن توظيف الرموز هنا يوحي باستحضار فترتين تاريخيتين، والمقارنة بينهما، كيف كان حال الأمة؟ وكيف صار حالها اليوم؟ ويوحي أيضا باستمرارية الصراع بين الإسلام وأعدائه، فالقضية واحدة، وهي الصراع بين الحق والباطل.

كان التناص حاضرا في قصيدة الشاعر عند قوله:

أَيَحْمِي الْعُرُوبَةَ أَطْفَالُهَا عَلَى أَنَّ ذَلِكَ إِحْدَى الْكِبْرِ[4]

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص229.

[2] - المصدر نفسه، ص228.

[3] - المصدر نفسه، ص230.

[4] - المصدر نفسه، 229.

يتضح التناص في البيت في قوله "إحدى الكبر"، وهو تناص قرآني مع قوله تعالى: ﴿ إِنَّهَا لَإِحْدَى ٱلْكُبَرِ ﴾[1]. استفهم الشاعر متعجبا من أن يدافع الطفل عن العروبة، وقادة الأمة وجيوشها في موقف المشاهد، فإنه لأمر عظيم، ومصيبة كبرى، كناية عن هول الموقف وعظم الصدمة.

يختم الشاعر قصيدته في الحديث عن سلاح الطفل الثائر، الذي لا يمكن لأي قوة أن تحظر استخدام هذا السلاح، لأن مصنعه ليس في الشرق ولا في الغرب حتى تمنعه، ولا يخضع لإرادة مجلس الأمن، بل مصنعه الجبال وذخائره الصخور والحصى، والعزيمة والإصرار في نفوس الثائرين، يقول:

ذَخَائِرُهُمْ مَنْ صُخُور الْجِبَال	فَلَا هِيَ تَفْنَى وَلا تَنْحَصِرْ
وَلَنْ يَفْرِضَ الْغَرْبُ مُنِعَ الْحَجَرْ	وَلَا مَجْلِسُ الأَمْنِ مَهْمَا فَجَرْ[2]

بدأ الشاعر قصيدته برمز الحجر، وختمها به، وهذا يدل على الحالة الشعورية الانفعالية للشاعر، وكأنه يعيش لحظة الحدث مؤمنا إيمانا مطلقا بالقضية وحق الشعب الفلسطيني بالدفاع والمقاومة، وتكرار استخدام رمز الحجر في ثنايا القصيدة دلالة واضحة على استمرار المقاومة والتحدي حتى تحقيق النصر، والنصر لن يتحقق إلا باستمرار المقاومة والتصدي للمحتل.

إن استخدام الشاعر للرموز في نصوصه يعبر عن حالته الشعورية والوجدانية، وبعد خياله، بعيدا عن التجسيد والتجسيم والتشخيص، يخلق حالة انفعالية وفجائية تخيب أفق انتظار القارئ، فتتحول الرموز والشخصيات التاريخية إلى دلالات إيحائية، تخلق بعداً جمالياً في النص.

استطاع الشاعر محمد أحمد منصور أن يؤسس إمارةً للشعر من خلال علاقاته بالأمراء والرؤساء والملوك، ومن خلال إثباته لذاته الشاعرة، فهو يمثل بحق ظاهرة شعرية فريدة في تاريخ اليمن الشعري الحديث، فمحمد أحمد منصور شاعر مثقف رضع قاموسه الشعري من مشارب ثقافية مختلفة، بين لغوية، وتاريخية، ودينية، وفلسفية، وحكم وأقوال، حيث هام الشاعر بين صعاب الفكر، وحلق في فضاءات الخيال، يترصد ويتصيد كل شاردة وواردة وغريبة من المعاني والأخيلة، يصنع منها صوراً إبداعيةً جماليةً نادرةً، كل هذه المقومات مكنته من رصف لآلئ الكلام المختبئة في عمق الدلالات، المتجلية في مجموعة من الجماليات الفنية التي عكست قدرات الشاعر الشعرية المتحكمة بناصية اللغة، وعاكست خيال القارئ، فنزعت إعجابه، وأثارت انتباهه، ليفتتن بجمالها الساحر، وينشر هذه الرؤى والصور ليفتن بها قارئه.

---

[1] - سورة المدثر، الآية: 35.

[2] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص233.

الفصل السادس:
قراءات تأملية في شعرية القصيدة

المبحث الأول: شعرية الاستهلال والخاتمة في القصيدة المنصورية.

تتكون شعرية القصيدة من مجموعة القواعد والشروط التي تجعل من القصيدة نصاً، كالانزياحات اللغوية، والصور الخارقة، وتناغم فوتح القصيدة بنصها، وحسن ختامها، تعمل كل تلك المكونات لخروج القصيدة في أبهى صورها تعبيراً وشكلاً وجمالاً.

يرى كمال بو ديب أن "الشعرية تتحدد في النص من خلال اكتناه مكوناته العلاقات التي تتنامى بين مكوناته على الأصعدة الدلالية، والتركيبية، والصوتية، والإيقاعية، وعلى محوري النص المنسقي، والتراصفي، تتحرر تتبع تحاور التشابك والتواشج والتقاطع في النصوص، عبر بنياتها الكلية لتمهد الطريق في النهاية لدخول عالم البعد الخفي للنص"[1]. لذا يتركز العمل الإبداعي الشعري للشاعر في قدرته على تكثيف كل العناصر الشعرية اللغوية، والتخيلية، والإيقاعية، والفنية للقصيدة، لمضاعفة القيمة الفنية والجمالية لها، وتوجيه الخبرة الشعرية والحس الجمالي للمتلقي ليتمكن من إعادة إنتاج المعنى الذي لا يتكامل إلا بفعل تضافر جميع هذه العناصر التي تشكل شعرية القصيدة،" فشعرية القصيدة هي نتاج معناها"[2]، وهي في أبسط مفهوم لها تمثل الأثر الجمالي لتفاعل عناصر الخطاب الشعري في أرقى مستوياته الأسلوبية، وتقنياته التعبيرية التي تؤلف في مجموعها الوظيفة الجمالية للخطاب.

شعرية الاستهلال والخاتمة:

إن الاستهلال الشعري في القصيدة هو أول الخيوط الناظمة لها شكلاً ومضموناً، ولا بد أن ينسجم مع العناصر البنائية الأخرى المشكلة للقصيدة، فلكل عنصر من مكونات القصيدة طابعه الخاص الذي يتفرد به عن سائر العناصر، مع وجود رابط ناظم لكل منها لكي تحقق القصيدة الهدف المنشود منها. "إن حسن الافتتاح، وبراعة المطلع هو أن يجعل الكلام رقيقاً سهلاً، واضح المعاني، مستقلاً عما بعده، مناسباً للمقام، بحيث يجذب السامع إلى الإصغاء بكليته، لأنه أول ما يقرع السمع"[3]، ومطلع القصيدة واستهلالها أول ما يطرق سمع المتلقي، والمفصح عن ما سيأتي بعده، ويعتبر جرة القلم الأولى للكاتب الذي يضعها على الورق، فهو عتبة النص التي يلج القارئ من خلالها إلى أعماقه، لذا "فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره"[4]، وهذا المفتاح السحري لا يفتح باباً واحداً فحسب يدخل منه الشاعر إلى بناء القصيدة وصورها، ويدلف معه القارئ والسامع إليها، بل يفتح الأبواب التي تدخل منها معاني القصيدة وصورها ومشاعرها إلى نفوس السامعين.

برع الشاعر محمد أحمد منصور في تجويد مطالع قصائده، ولمّح للقارئ، وهمس له في بداياتها عن غرض القصيدة دون تصريح، وقد جاءت مطالع القصائد ذات تيمة فنية تفصح عن الجوانب الفكرية التي يريد الشاعر أن يسوقها في ثنايا النص، كما يعطي القارئ تصوراً مبدئياً عن القدرات الإبداعية للشاعر، فيشد انتباه القارئ، ويعمل على تهيئته لاستقبال النص، "فإذا كان المطلع حسناً وبديعاً ومليحاً وشيقاً، وصدر بما يكون فيه تنبيه وأيقاظ لنفس السامع أو

---

[1] - كمال أبو ديب، في الشعرية، مرجع سابق، ص18-19.
[2] - جون كوهين، اللغة العليا، مرجع سابق، ص134.
[3] - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الإيمان بالمنصورة، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص331.
[4] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي للطباعة، مصر، ط1، 2000، ص350.

تشويق، كان داعياً إلى الاستماع والإصغاء إلى ما بعده"[1]، فوظيفة الاستهلال هو جلب انتباه السامع، والتلميح عما يحتويه النص.

استهلال القصيدة:

إن الدخول إلى جو القصيدة يتطلب المرور بعتبات رئيسية، لا يمكن القفز عليها، كالعنوان والاستهلال لتبقى الخاتمة قفلاً عليه، ومثل هذه التقسيمات جاء بها النقاد وهي في الأصل مكون بديهي ينسجها الشعراء في كتابات نصوصهم، وعتبة الاستهلال أحدى أهم هذه العتبات، فهي بوابة الولوج لفضاء القصيدة، وبداية فنية تحفر مجرى النص في ذهن المتلقي، وتأسره وتشده وتدفعه نحو القراءة والإطلاع، ونظراً لأهميتها الكبيرة ودورها في توجيه القارئ عمل الشعراء على إجادتها، وتحسين سبكها، إذ تعد عتبة الاستهلال في النص الشعري عقد بين فواتح النصوص وبين القارئ لا يمكن أن يتم إلا من خلال قراءة الشروط والمضامين في النص، ويستشف القارئ من خلالها المعاني والدلالات الفنية والجمالية، فالاستهلال وجه القصيدة، وأول ما يطالع المتلقي، ويعطيه الانطباع المبكر عن المستوى الفني للقصيدة، وقدرتها على التأثير.

للبدء والختام دور مهم في القول الشعري لغرض جلب اهتمام القارئ، والشاعر محمد أحمد منصور ممن وفّى المطالع في قصائده، فله طرقه المتعددة في استهلاله الشعري، كصيغ النداء، والاستفهام، والتمني، والطلب، والتعجب، والشرط، وهذه الصيغ تطرح إشكاليات الموضوع في النص، ويعقد الشاعر من خلالها صلته بالمتلقي، ففي قصيدة "مرحى شباب الغد" التي استهلها بالنداء، يقول:

يــا عِيــدُ قِــفْ وَحَــذَار أَنْ تَتَقَــدَّمَا ... حَتَّى أَرَى الْوَطَنَ الْحَبِيـبَ مُكَرَّمـا

يا عِيدُ قَصِّرْ مِنْ خُطَاكَ فَلَنْ تَجِـدْ ... إلا ظَلامًـــا فِـــي الْبَرِيَّـــةِ مُنَعَمَـــا

أَجِّلْ مَسِيرَكَ لَسْتَ تَدْرِي يـا تُـرى ... أَتُصِـيبُ خَيْـراً أم تَكُـبُّ جَهَنَّمَـا

وَاغْضَبْ إِذَا مَا شِئْتَ غَضْبَةَ ثَـائِرٍ ... وَحَـــذَار ألـــفَ حَـــذَار أَنْ تَتَبَسَّـــمَا

حَتَّـــى تُحَـــرِّرُ لِلْعُرُوبَـــةِ أَرْضَـــهَا ... وَتَعِيدُ جَـيْشَ الْغَاصِبِينَ مُحَطَّمَـا

قَسَمًا بِأبطَـالِ الْحِمَـى وَكِفَـاحِهِمْ ... لا أَرْتَضِي الْوَطَنَ الْعَزِيز مُقَسَّما[2]

بدأ الشاعر استهلال قصيدته بأسلوب النداء، ينبه به المخاطب، ويدعوه لسماع ما يريده، والشاعر ينادي العيد بأداة نداء البعيد، والمنادى هنا مبهم، فأي عيد يناديه الشاعر؟ ويتبع الشاعر نداءه بأسلوب تحذيري، بقوله "وحذار"، يحذر العيد أن يسرع في الاقتراب من ذكراه، والعيد يحمل دلالات متعددة فقد يكون عيد من أعياد المسلمين، وقد يكون عيداً وطنياً، والشاعر تركه مبهماً، ثم يشير بأن العيد هو عيد النصر واسترداد الأرض المغصوبة، ويأتي جواب أسلوب النداء والتحذير في الشطر الثاني، وهو أن لا يأتني العيد إلا ووطنه مكرماً منتصراً، والوطن هو الوطن العربي، وقضية فلسطين من أهم القضايا التي أرقت الشاعر، وهيجت وجدانه ومشاعره.

يواصل الشاعر فكرة استهلاله بتكرار النداء مقترنا بالطلب، حتى تكتمل الرؤية للقارئ، وهذا يعني أن "الفاتحة النصية مقطع نصي يبدأ من العتبة المفضية على التخييل، وينتهي عند

---

[1] - يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، د.ت، ص204.

[2] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص369.

كسر أول هام في مستوى اللغة"[1]، والتكرار يفيد تحضير سياق التعبير النصي، وتهيئة الخطاب للتدرج والإفصاح عن الفكرة، وهو تعبير عن عدم الرضا من قبل الشاعر أن يأتي العيد على الأمة هي في حال ظلامها الدامس دون أن يشرق فيها فجر التحرر واسترداد الأرض، ويخاطب العيد في البيت الثالث أن يرجىء مناسبته لأنه يمشي في طريق تائه فلا يدري ماذا يخبئه القدر، ثم يطلب من العيد أن يغضب مخيراً له بأن يكون غضبه غضب ثورة تحرر الأرض والمقدسات من دنس المحتلين، محذرا له من التساهل والتماهي بذلك، فليس العيد أن يفرح الناس والأرض مسلوبة، فلن تكتمل فرحة المسلمين بعيدهم إلا بتحرير فلسطين، وإنزال الهزيمة باليهود الغاصبين أعداء الأمة، وهي رؤية شاعر قومي يغضب لقضايا أمته ومقدساتها.

يحذف الشاعر أداة النداء في استهلال بعض قصائده ليعبر عن قربه من مناداه، ويكون الاستهلال هنا لحظة إشراق وتنوير مباشر، ففي قصيدة "في رثاء الشاعر عبد الله حمران"، يستهلها بقوله:

"حُمْرَانُ" فَجَّرْتَ مِنِي الدَّمْعَ طَوْفَانَا وَصَكَّ مَوْتُكَ أَسْمَاعًا وَآذَانَا
"حُمْرَانُ" كَيْفَ تَرَكْتَ الشِّعْرَ مُنْتَحِبًا يُبْكِيكَ بَحْرًا وَأَوْتَادًا وَأَوْزَانَا
حَتَّى الْقَوَافِي رَأَتْ مَثْوَاكَ فَازْدَحَمَتْ كَالْنِّحَلِ تَدْخَلُ أَوْكَاراً وَأَوكَانَا
وَأَصَبَحَ الشِّعْرُ أَعْمَى ظَلَّ مِنْ يَدِهِ عُكَّازَهُ فَارْتَمَى لِلأَرْضِ حَيْرَانَا[2]

يستهل الشاعر محمد أحمد منصور وجه قصيدته بأسلوب النداء دون أداة، وهو نداء مباشر دون واسطة، لقرب المنادى من قلب الشاعر ووجدانه، وحذف أداة النداء يفيد التبجيل والتعظيم والندبة، يتأسف الشاعر منصور ويحزن لفقدان صديقه الشاعر عبد الله حمران ورحيله، فيرثيه بأسوب حار مزج فيه آلامه وأحزانه، ففجيعة موت صديقه الشاعر دوّت في الأرجاء، وسمع بها الجميع حتى الأصم، ويكرر الشاعر استهلاله باسم المنادى بدون أداة ليعبر عن حالته الشعورية، فتصريح الشاعر باسم مرثيه وتكرار مناداته لمرثيه يوحي بدلالة عمق الفقد، والفقيد هو الإنسان والشاعر، فالشعر بكى وانتحب لفراقه بدموع البحور والأوزان والأوتاد، وانهمرت القوافي ترثيه، وارتمى الشعر أرضا لأن عكازته هوت من يده، وفيها كناية عن قيمة الشاعر الفقيد ومكانته، فبفقدانه خرّ الشعر صريعا، وظل طريقه، فهو أعمى تائه حائر لا يرى شيئا من هول الفجيعة.

"إن تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها"[3]، والشاعر منصور حرص كل الحرص على أن يجعل مفتتح قصائده أكثر إشراقاً وجمالاً، تتناسب مع الغرض ومقصدية المتكلم، وتوقض شعور المتلقي، ومن الاستهلالات التي جاءت بأسلوب الاستفهام قوله في قصيدة "فليهنأ الملك المفدى عودة":

---

[1] - أندري دي لينجو، إنشائية الفواتح النصية، تر: سعاد إدريس، مجلة النوافذ، النادي الأدبي جدة، السعودية، ع10، 1989، ص96.
[2] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص510.
[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، 2008، ص278.

مِـنْ ذَا كَشَـمْسِ الْمَشْـرِقَيْنِ طُلُوعُـهُ　　وَمِــنْ الَّــذِي اِلْتَفَّــتْ عَلَيــهِ جُمُوعُــهُ
وَلِمَــنْ غَــدَا فَهْــدٌ لَـــهُ مُسْـــتَقْبِلا　　وَيُكَــادُ مِــنْ فَــرَحٍ تَسِــيلُ دُموعُــهُ
لِلْقَـــادِمِ الْمَيْمُـــونِ فِـــي رحلاتِـــهِ　　سُــلْطَانُ مِــنْ زَانَ الْــبِلادَ رُجُوعُــهُ[1]

يشـرك الشـاعر متلقيـه باسـتهلاله الاسـتفهامي ليصـنع الحـدث الشـعري وتأويـل المعنـى، فالاستفهام الاستهلالي هنا يحمل دلالات التعظيم والتفخيم للمدوح، واجتمع المعنى المجازي والحقيقي في الدلالة، فالشمس في طلوعها تضيئ ما حولها، والقائد الميمون حال رجوعه للبلاد، أعطى الاستهلال ازدواجية في التلقي وحمل بعداً دلالياً وجمالياً.

ومن صيغ الاستهلال التحضيضي الاستفهامي التي أبدع فيها الشاعر مستخدماً أسلوب التحضيض، والاستفهام، يقول في قصيدة "من الأرض إلى القمر":

هَـلا عَلِمْـتَ وَهَـلْ أُخْبِـرْتَ يـا قَمَـرُ　　مَـاذَا يُـدَبِّرُ مِـنْ غَـزْوٍ لَـكَ الْبَشَـرُ
رَأَوكِ أَسْـعَدَ نَجْـمٍ فِـي السَّـمَاءِ فَلَـمْ　　يُـرقْ لِهُـمْ مِنـكَ هَـذَا الْمَنْظَـرُ النَّظِـرُ
فَبَيَّتُـوا لَـكَ شَـرًّا فِـي سَـفَائِنِهِمْ　　وَأَطْلَقُوهَـا وَفِـي طَيَّاتِهَـا الْخَطَـرُ
فَوَاجِـهْ الْغَـزْوَ فِـي عَـزْمٍ وَفِـي جَلَـدٍ　　وَاسْـتَنْفِرِ الشُّـهْبَ إِنْ الْغَـزْوَ مُنْتَظِـرُ
إِيَّـاكَ إِيَّـاكَ أَنْ تَحْـتَجَّ مُنْـدَفِعًا　　لِمَجْلِـسِ الأَمْـنِ إِنْ الأَمِـنَّ مُحْتَضَـرُ[2]

بـدأ الشـاعر اسـتهلال قصـيدته بأسـلوب التحضـيض والاسـتفهام، يعاتـب القمـر ويلومـه، ويستفهمه استفهاماً تصديقياً، فلا غرابة أن من اكتسح الأرض واستحوذ عليها أن يمد يده ليسيطر على الفضاء. يستحضر الشاعر ما وصل إليه الغزو التكنولوجي والاستعماري، وما يحملونه من طمع في التوسع والسيطرة وامتلاك كل شيء، والتحكم بالفضاء، حيث لا يروق لهم أن يروا العالم إلا تحت سيطرتهم، فلم يكتفوا بغزو الأرض بل يريدون غزو السماء، ولا أحد يردعهم أو يوقفهم عند حدهم، كناية عن الغزو التكنولوجي، والتوسع الاستعماري، حتى مجلس الأمن الذي يتشدق بالأمن فهو يحتضر، كناية عن عجزه وحالة الضعف التي وصل إليها، لا يستطيع تحقيق السلم والأمن، والشاعر أراد أن يعطي القارئ انطباعاً مبكراً عن موضوع القصيدة، فأشار إلى دور مجلس الأمن في السلام في العالم عموما وقضية فلسطين خصوصا، في ضوء الهيمنة والغطرسة الاستعمارية التي اجتاحت الأرض، ووصلت إلى الفضاء والقمر، وفيه إشارة واضحة في حق المقاومة في الدفاع ضد الغزاة والمحتلين.

استطاع الشاعر أن يقيم علاقات بنائية بين الاستهلال الشعري لقصائده، وبين باقي وحدات النص، تساعد في اكتشاف شعرية الاستهلال وامتداده في النص، كالتفصيل والتدرج والتفسير، وقد تمكن الشاعر في جعل استهلالات قصائده لافتاً، فعمد إلى تنوع الأساليب بين الطلب والنداء والشرط والاستفهام، وأحياناً يستهل قصائده بجملة خبرية لكنها تفضي إلى صيغ إنشائية، ولم يكتفي الشاعر بذلك بل حشر طاقات إيقاعية إضافية كالتصريع الاستهلالي، والجناس الاستهلالي، والتكرار الاستهلالي، وهي أنماط فنية تؤثر في النص الشعري، وتستفز القارئ، وتدفعه لمواصلة القراءة، "فالبداية المحكمة البناء تشد القارئ إلى النص، وتجعله يتابعه

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص299.
[2] - المصدر نفسه، ص274.

إلى النهاية، على عكس ذلك فإن البداية الرديئة حتى وإن كانت بقية النص جيدة، فإنها تجعل القارئ يعزف عن النص، وتصرفه عنه ليتفادى المسار النصي الشاق"[1].

نجح الشاعر محمد أحمد منصور في جعل استهلال قصائده لافتاً ومؤثراً، وعنصراً جاذباً ومشوقاً، صب فيه عصارة تجربته الشعرية لوعيه بمدى تأثيره وجمالياته في المتلقي، فبذل قصارى جهده وفكره في ابتكار الصور الجديدة التي لم يسبقه إليها أحد ليسحر بها القارئ ويشوقه نحو رحلة القراءة والاستمتاع بالنصوص، ومما زاد في براعة المطلع حسناً عند محمد أحمد منصور تلك الإشارات الغير صريحة التي تهمس في إذن المتلقي، وتمده بخيط أسرار النصوص.

خاتمة القصيدة:

اهتم النقاد بخاتمة القصيدة، وأطلقوا عليها مصطلح المقطع، ولكن اهتمامهم بها لم يرق إلى مستوى الاستهلال والمطلع، ويأتي اهتمامهم بها من زاوية التلقي، فهي "في عرفهم قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع"[2]، فالقصيدة تجربة شعرية ولحظة شعورية تخضع لعنصر الإبداع والخلق الشعري، تنتهي بنهايتهما، إذ أن "نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الإبداع من حيث أنه فعل متكامل له بداية ونهاية، متضمنتان أصلا في التوتر الذي يدفع الشاعر إليه"[3]، فكل شاعر له طريقته الخاصة في التعبير عن ختم ونهاية قصيدته، والشاعر محمد أحمد منصور تمكن من تجويد نهايات قصائده، مما يدل على قدرته في التحكم بشاعريته، وربط بداية القصيدة بنهايتها، إذ يمثل الختام في قصائده الدفقة الشعورية، والتعبير الفني عنها، وتختلف خواتيم قصائده وتتنوع بتنوع الأغراض التي تناولها الشاعر، وسنعرض بعضا من نهايات قصائده، ففي قصيدة "إلى قلعة العرب" يختتمها بقوله:

"فُـرَاتُ" أَنْـتَ قِطَـارُ الـدَّهْرِ مُنْطَلِـقٌ	يَجُـرُّ مِـنْ خَلْفِـهِ التَّـارِيخَ والحِقَبَـا
مَـاذَا شُـهِدَتْ مِـنَ الأَحْـدَاثِ مِـنْ خَبَـرٍ	عَـنِ الْعُرُوبَـةِ وَالْعَهْـدِ الَّـذِي كَتَبَـا
وَعَـنْ فِلَسْـطِينَ مَـا غَابَـتْ مَعَالِمُهَـا	عَـنْ نَـاظِرِي مَـا نَسِـيتُ الْكَـرْمَ والْعِنَبَـا
لَنْ يُرْجِعُوا الْقُدُسَ مَنْ ضَجُّوا وَمَـنْ شَـجَبُوا	مَتَـى عَهِـدْنَا صَـلَاحَ الـدِّينِ قَـدْ شَـجَبَا
لَـنْ تُرجِـعُ الْقُـدْسَ أَشْـعَارٌ وَلا خُطَـبٌ	فَـالْحَرْبُ أَبْلُـغُ مِـنْ إِنْشَـا وَمِـنْ خُطَبَـا
إِنْ تَنْصُـرُوا اللَّـهَ يَنْصُـرْكُمْ وَإِنْ تَهِنُـوا	فَـلا انْتِصَـاراً وَلا قَدُسَـا وَلا عَرَبَـا[4]

فرغت القصيدة عند الشاعر في تناص قرآني مع قوله تعالى: ﴿ إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ وَيُثَبِّتۡ أَقۡدَامَكُمۡ ﴾[5]. تضمن التناص أسلوب الشرط، وفيه دلالة واضحة على الحكمة القائلة "الجزاء من جنس العمل"، فإذا أراد العرب النصر والتمكين وسيادة العالم فعليهم بعوامل النصر، وهي التوكل والاعتماد على الله، لأنه حقّ على الله أن يعطي من سأله، وينصر من نصره، ونصرة الله بالقيام بدينه، والدعوة إليه، وجهاد أعدائه، وإن تهاونوا وفرطوا في التوكل على الله

[1] - حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون: منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص115.
[2] - يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص229.
[3] - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، د.ت، ص305.
[4] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص92-93.
[5] - سورة محمد، الآية:7.

وأَخْذ الأسباب ضعفت قوتهم، ولم يجنوا إلا الهزيمة، ولن يستردوا حقوقهم المنهوبة، ولن تكون لهم هيبة بين الأمم.

تستقل الخاتمة التي استغرقت الثلاثة الأبيات الأخيرة بمهمة اختصار الرؤيا الشعرية في القصيدة وتأطيرها، وتكثيفها، ودفعها إلى المتلقي على شكل دفقة شعرية، يمكن من خلالها الوقوف على غاية ومضمون الطرح الشعري الذي تود القصيدة إيصاله.

يختم الشاعر منصور قصيدة "تهنئة وتحية" في صورة مقاربة للقصيدة السابقة، وهي خاتمة وعظية، ودعوة تصالحية بين الذات المسلمة وربها، وبينها وبين وطنها وأمتها، داعياً إلى بذل أسباب النصر والتمكين، يقول:

فَـأَقِيمُوا الْـوَلاَءَ لِلَّـهِ لِلثَّـوْرَ ... ةِ لِلشَّـعَبِ فَهُـوَ أَحَـرَى وَأَجْـدَى
إنْ أَبَـاءَكُمْ أَقَـامُوا الْحَضَـارَا ... تِ وَشَـادُّوا الْعَلْيَـاءَ جِـداً فَجِـدَّا
صَنَعُوا بِالسُّيُوفِ فِـي مَكَّةَ الْفَتْـ ... ـحَ وَقَـامُوا حَـوْلَ الشَّـرِيعَةِ أُسْـدَا
وَمَشَـتْ خَـيْلُهُمْ بِكُـلِّ كَمِـيٍ ... هَـزَّ فِـي كَفِّـهِ الْقَـوِيِّ فَـرَدَّا
فَانْصُـرُوا اللَّـهَ أَيُّهَـا الْقَـوْمُ يَنْصُـرْ ... كَـمْ وَيُعْلِـي حَقَّـا وَيُنْجِـزُ وَعْـدَا[1]

نجد الشاعر في خاتمة لقصيدة أخرى يكرر المعاني نفسها التي ذكرها في القصيدة السابقة بأسلوب آخر، وبتطريز دلالي عجيب، يقدم النصح والوعظ والعمل بالأسباب، يشعر بأهمية الخاتمة على المتلقي، ويحاول إفراغ شحناته الانفعالية، وقدراته التعبيرية، يقول في قصيدة "مؤتمر الجند" :

الشَّـعَبُ مَصْـدَرُ أَمْـرِ اللَّـهِ فَـاحْتَكِمُوا ... لأَمْـرِهِ فَهِـي أَحْكَامـاً رَضَـيْنَاهَا
أهْـلا أَشِـقَّاءُنَا الأبطَـالُ فِـي وَطَـنٍ ... تَكَـادُ تُسْـكِنُكُمْ مِنهَـا حَنَايَاهَـا
لِقَـدْ فَتَحَنَـا قَلُوبـاً تَنْزِلُـونَ بِهَـا ... مِثْـلَ الْقُلُـوبِ الَّتِـي كَنَّـا نَزَلْنَاهَـا
فَوَحِّدُوا الصَّفَّ وَاحْمُوْا الدِّينَ وَاعْتَصِمُوا ... بِاللَّـهِ يَنْصُـرُكُمْ إِنْ تَنْصُـرُوا اللَّـهَ2

تضمن العرض الختامي للشاعر منصور في مجموعة من قصائده أكاليلاً من الحكم، ومن أورع الخواتيم التي تضمنت خلاصاتها النصائح والحكم قوله في قصيدة "تحرير الفاو":

بَنِـي الْعُمُومَـةِ مَـالِي لا أُعَـاتِبُكُمْ ... وَالْعَتْـبُ أَصْبَحَ عَقْبُ النَّصْرِ مَقْبُولا
مِـنْ ذَا يَكِيـدُ أَخَـاهُ وَهُـوَ يَنْظُـرُهُ ... فِـي قَبْضَـةِ الْمَـوْتِ مَوْثُوقًـا وَمَغْلُـولا
مَـاذَا يُرَوقُـكَ مِـنْ مَـرْأَى أَخِيـكَ إِذَا ... وَجَدْتَـهُ فِـي فَـمِ الضِّـرْغَامِ مَـأْكُولا
فَـأُنْكِرَ النَّـاسِ مَـنْ عَـدَّ الـذُّنُوبَ إِذَا ... رَأَى أَخَـاهُ بِضَـرْبِ الْهَـامِ مَشْـغُولا[3]

قال الشاعر منصور قصيدة "تحرير الفاو" بمناسبة انتصار القوات العراقية على إيران وتحرير جزيرة الفاو المحتلة في غضون خمسة وثلاثين ساعة، والتي مطلعها:

ضَفَّرْتُ مِنْ نَخْلَاتِ الْفَاوِ إِكْلِيلا ... لِمَفْرِقِ الشَّرْقِ تَعْظِيمًا وَتَبْجِيلا[4]

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص198.
[2] - المصدر نفسه، ص444.
[3] - المصدر نفسه، ص325.
[4] - المصدر نفسه، ص321.

يختتم الشاعر قصيدته بأسلوب استفهامي إنكاري غرضه العتاب، يعاتب العرب المتقاعسين الذين لم يقفوا لنصرة العراق، ويلومهم على مكايدتهم للنظام العراقي، وهو يعايش محنته، مستفهماً منكراً من مثل هذا السلوك المشين الذي يتنافى مع أخلاق العربي، وطبع الإنسان، فإنه لمن العيب والعار أن تكيد لأخيك في الشدائد، وتخذله عند المصائب، وهو يواجه العدو، ويذوق مرارة الموت، فهو سلوك سيء ينكره العقل السليم.

أراد الشاعر أن يعبر عن أفكاره وأحاسيسه، وينثر حِكَمه في فعله الختامي ليمكن للمتلقي من خلالها أن يقف على مغزى القصيدة كلها، واستطاع الشاعر أن يوافق الذوق العام من خلال خاتمته التوفيقية في القصيدة، فإعمال الحكمة في نهاية القصيدة أكثر تأثيرا في نفوس المتلقين، حيث أن الشاعر أفرغ شحناته العاطفية ليشعر المتلقي بالاكتفاء، ويقنعه بالنهاية.

امتازت خواتيم القصائد السابقة بالرقة والتلقائية، وجودة الصناعة الفنية التي تشبع نهم القارئ، وتشعره بالاكتفاء والاكتمال، وجاءت في أغلبها مغلقة، توحي بانتهاء النص، وإتمام الغرض الذي قيلت فيه القصيدة، "فخير الخواتيم ما كان دعاء، أو حكمة، أو مثلا، أو بيتا يلخص غرض القصيدة ومضمونها"[1]، وهكذا وجد الشاعر منصور في خواتيم قصائده قفزة صالحة يفرغ فيها عواطفه وانفعالاته النفسية لتسقر حالاته الشعورية التي انتابته اثناء خلق إبداعه الشعري. يبدو أن ولع منصور بتحميل الخاتمة تكثيف رسالة القصيدة، واختصار مضمونها العام، يوحي بشاعريته في إجادة تقنية الاختتام بالتلخيص، إذ نرى مسافة البوح الختامي تمتد لديه لأكثر من بيت واحد، اذ من الصعوبة بمكان اختصار رؤيا نص بكامله في بيت شعري واحد.

امتدت خواتيم القصيدة المنصورية عن البيت الواحد إلى بيتين أو ثلاثة، ليمنح الشاعر نفسه فسحة كلامية تمكنه من تلخيص تلك الرؤيا بحرية واسعة، كل ذلك أكسب الخاتمة لمسة جمالية، رصعت القصيدة بوشاح الوهج والجمال، لتأسر القارئ، وتمنحه اكتمال الصورة عن القصيدة.

---

[1] - ناهدة فوزي، مريم بيكانبور، سعد جابرياني، دراسة هيكل القصيدة عند الحبوبي النجفي، مجلة فصلية دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد، إيران، ع9، السنة الثالثة، 1390هـ، ص77.

المبحث الثاني: شعرية العنونة من منظور جمالية التلقي.

يأتي اهتمام النقاد بالعنوان ودلالاته، ودقة الشعراء في اختيارهم له، لما يشكله من أهمية كبيرة في بناء النصوص، ولعلاقته مع العتبات الأخرى، فهو مفتاح من مفاتيح مغاليق النص، وأول عتباته، كما يمثل الانطباع الأول للمتلقي عن النص ومنتجه، وهو في الحقيقة مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي، ويمثل أنموذج الاقتصاد اللغوي المكثف للنص، ونظرا لما له من أهمية في الدرس النقدي الحديث ذهب بعض الباحثين إلى القول بأنَّ شعرية العنوان بدت موازية لشعرية النص؛ لقيامه بدور فاعل في تجسيد شعرية النص وتكثيفها، أو الإحالة إليها، فصار الحديث عن شعرية النصوص "كالحديث عن شعرية العنوان، وهي شعرية ربما بدت موازية لشعرية النص من حيث يقوم العنوان بدور فعال في تجسيد شعرية النص، وتكثيفها، أو الإحالة عليها"[1].

يعتبر العنوان أكثر شعرية من نصه، لأنه علامة سيميائية معقدة وغامضة يواجهها المتلقي، ويكشف من خلالها الدلالات المحتملة التي تضمنها العنوان، فهو بذلك "أكثر شعرية من عمله، يقع تحت تأثير ذرائعية هذا العمل التي توجه شعرية العنوان وظيفيا لخدمتها"[2]، فالعنوان يكتسب شعريته من خلال علاقته بنصه، لا من خلال اختيار وجوده وتركيبه اللغوي.

تتنوع عناوين القصائد في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور من حيث بنيتها اللغوية والدلالية، وتتصل من حيث شعريتها وبنيتها الدلالية اتصالا وثيقا بمضمون التجربة الشعرية التي أنتجها إبداع الشاعر، وتشكل رمزاً ذا دلالة بديلة للمتن الشعري فيها.

سنحاول دراسة الخطوط العريضة التي اتبعها الشاعر في عنونة قصائده، ومقاربتها بهدف معرفة المكونات التركيبية لهذه العناوين، من خلال الكشف عن مدلولاتها الفنية والجمالية، ومدى تعالقاتها مع النصوص.

أنساق العنونة:

القصيدة هي الشكل الأبرز للكيان الشعري، وعمل متكامل ومستقل إنتاجياً ودلالياً، وهي الوحدة الكبرى والصغرى والوحيدة للعمل الشعري في الفضاء النقدي والتداولي للشعر العربي، ويمثل العنوان في القصيدة مرتكزاً أساسياً في تجلية أبعادها ومحتواها، لكونه أول ما يطرق أذن السامع ويلفت نظره، وأول صدام للقارئ مع النص الشعري، وشعرية العنوان في قصيدة الأعمال الشعرية الكاملة جزء من استراتيجية النص، وبنية مهمة فيه، إذ سعى الشاعر منصور إلى البحث وانتقاء العنوان الملائم للنص والمتلقي.

تتشكل أهمية العنوان في النص كونه أهم العناصر المكونة له، والموجه لدلالاته، إذ يعد "خطابا قائما- بذاته- لكونه جزءاً مندمجاً في النص"[3]، فهو بذلك شبكة دلالية تفتح النص، ونقطة انطلاق تكشف عن طبيعته، تثير انتباه المتلقي، وتحليل العنوان مختلفا عن النص باعتباره نصاً مستقلاً من جهة، ودالاً على العمل من جهة ثانية، فلا شك إن الشاعر يستخدم آلية في استنباط عنوانه، تختلف من قصيدة إلى أخرى، وسأحاول عرض بعض آليات الشاعر محمد أحمد منصور في استنباط عناوين قصائده.

---

[1] - بسام قطوس، سيميا العنوان، مرجع سابق، ص57.

[2] - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مرجع سابق، ص41.

[3]- Leo Hoek ، La Marque du Titre، ed Mouton 1973 ، p2.

العنونة بالمطلع:

يعنون الشاعر محمد أحمد منصور بعض قصائده بمطالعها، وهذا لا يعني تطبيق آليات قراءة العناوين عليها، فهو مظهر آخر لتسمية النّصوص بأجزاء منها، ولأن العنوان في الأصل بمثابة الرأس للجسد، فهو يتّخذ بياضا بينه وبين رقعة النّص، متموضعاً في أعلاه، منفصلاً عنه خطيا، ومتصلاً به دلالياً، كما أن المطلع يتصل بالقصيدة خطياً ودلالياً، لتتناسل به دلالاتها ومعانيها، والشاعر منصور كان بارعاً في إجادة مطالع قصائده، ما مكنه في عنونة قصائده بمطالعها، "فالقصيدة الشعرية القديمة تستمد تسميتها من مطلعها وعلى وجه التحديد من الشطر الأول من البيت الأول"[1]، فالاستهلال في الثقافة الشعرية يتحول إلى عنوان، بجعل الكلمة الأولى من القصيدة عنواناً لها، وهو تقليد فني قديم في التدوين الشعري حاول الشاعر منصور الاستفادة منه ببعثه بحلة جديدة.

يجب التعامل مع المطالع من حيث هي عناوين من مسافة جمالية، فالمطلع بيت شعري له بناء إيقاعي ونحوي ولغوي وبلاغي ودلالي، ومن ثمة يمكن قراءة هذا النمط من العنونة تبعا لآليات التأويل أي بيت شعري مع مراعاة جمالية المطلع، فالمطلع هو الجملة الأولى التي تمثل الجسر بين الصمت والكلام، فهو قول وتمهيد لقول آت، وبين ما قبل القول والقول ستار يحجب أسرار القصيدة، فيكون(المطلع- العنوان) على مستوى التلقّي، فاضحا لسرية النّص.

أولى الشاعر محمد أحمد منصور مطالع قصائده عناية فائقة، كونها المفتاح النفسي والبنيوي والإيقاعي الذي يفرض على القصيدة شكلها ونسقها التعبيري، ولأهميته وخطورته في قراءة موضوعاتها ومضامينها، وهذا ما دفع الشاعر لاستنباط عناوين بعض قصائده من مطالعها، ومن البيت الأول والشطر الأول لما يحمله من مخزون لغوي ودلالي، حيث يختصر الكثير من المعارف والدلالات، وسنورد مجموعة العناوين التي اقتطعها الشاعر من مطالع قصائده، كعنوان "قم ساجل الشعر"، وقد اقتطعه من مطلع القصيدة يقول فيه:

قُمْ سَاجِلْ الشِّعْرَ إِصْبَاحًا وإِمْضَاءَ   فَالشِّعْرُ مَا كَانَ إِلْهَامًا وَإِيحَاءَ[2]

يمثل هذا البيت أول عتبات النص الشعري التي تفضي بالقارئ إلى عالم من التخييل، والتحريض لولوج فضاء القصيدة بفعل علاماتها وموقعها، وكذا عنوان قصيدة "أيها الليل"، هو عبارة عن الكلمتين الأوليتين مكون من أداة النداء، وها التنبيه والمنادى الليل، وهو جزء من مطلع القصيدة الذي يقول فيه:

أَيُّهَا اللَّيْلُ كَفَانَا   مِنكَ هَجْراً وَعَذَابَا[3]

يهيئ الشاعر منصور ذهن القارئ للانتباه لما سيأتي من خلال عنونته بمطالع القصيدة، من ذلك عنوان "بك العيد"، المكون من جملة اسمية، قدم فيها الخبر على المبتدأ كونه شبه جملة، وإضافة كاف الخطاب إلى حرف الجر، يقول في مطلع القصيدة يقول:

بِكَ الْعِيدُ عِيدِ الْفِطْر قَدْ طَاوَلَ الشُّهْبَا   فَخُورٌ بِمَا قَدَّمْتَ يَخْتَرِقُ الْحُجْبَا[4]

[1] - حسين خمري، نظرية النص من بنية المعن إلى سيميائية الدال، مرجع سابق، 118 .

[2] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص55.

[3] - المصدر نفسه، ص127.

[4] - المصدر نفسه، ص132.

يرجع اتخاذ الشاعر من بدايات مطالع قصائده عناوينا لها لوعيه بأسرارها، وتعالقاتها وتشاكلها مع النصوص، نراه في قصيدة "قد أقمنا الحوار"، المكون من جملة فعلية مكونة من الفعل المضارع المتصل بضمير المتكلمين يستحضر المتلقي، ويرسم صورة استباقية للقصيدة، يقول:

قَـدْ أَقَمْنَـا الْحِـوَارَ مَـا بَيْنَنَـا الْيُـو مَ مَقَـامَ الْحُشُـودِ عِنْـدَ الْحُـدودِ[1]

يأخذ الشاعر أحياناً الكلمة الأولى من مطلع القصيدة، ليجعل منها عنوانا للقصيدة، كما هو الحال في قصيدة "أحبك"، ويكرر الشاعر هذه اللفظة على شكل لازمة شعرية في الأبيات الخمسة الأولى من القصيدة، يقول في مطلع القصيدة:

أَحبُّـكِ فِـي صَـبَابَةِ أَلْـفِ قَلْـبٍ يَهُـزُّ خُفُوقُهَـا نَحْـري وَصَـدْرِيْ[2]

جعل الشاعر منصور من أسلوب النداء والتمني في افتتاحية مطلع قصائده عناوينا لها، كما هو في قصيدة "يا ليت"، يقول:

يَا لَيْتَ مَـنْ وَعَـدَتْ بِالْوَصْـلِ لَـمْ تَعُـدِ وَلَـمْ تُجَـرِّعْ فُـؤَادِي عَلْقَـمَ الْكَمْـدِ[3]

إن العناوين التي اجتزأها الشاعر من مطالع قصائده عناوين معجمية صريحة استنبطها الشاعر من مطالع النص، وقد وردت بالتركيب نفسه دون تغيير، وتكمن شعريتها في مفارقة استخدام الدلالة اللغوية فيها، مما يعطي العنوان صفة الإبداع، على أنه مفتاح تأويلي يربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي، فقراءتها عناوين للنصوص تختلف عن قراءتها كمطالع يُستهل بها القصائد.

تتفاوت هذه العناوين من حيث مساحاتها في المطالع، حيث لم نجد أن الشاعر جعل من المطلع عنوانا للقصيدة، بل ولا حتى الشطر الأول منها، ولكنه عمد إلى اختيار الأجزاء الأولى منه، وهو ما جعل للعناوين شعريتها، حيث يستوقف القارئ عن سر هذا الاختيار.

يمكن القول إن العنونة بالمطلع عنونة استنباطية معجمية، ثنائية الدلالة بين كونها عنوانا للقصيدة، تنفصل في دلالاتها وقراءتها، وبين كونها مطالع للقصائد، وهي عناوين تناصية لأنها تتناص مع القصيدة، والشاعر نهج بهذه الصيغة العنوانية نهج الشعراء العرب القدماء الذين جعلوا من مطالع قصائدهم عناوينها.

العنونة بالشطر الشعري:

إن علاقة العنوان بنص القصيدة علاقة تداولية تكاملية، فهو هويّته التداولية، ومفتاحه القرائي والتأويلي، وهذه العلاقة المتميزة جعلت من العنوان بنية دلالية لبنية النص، وأصبحت "لغة العنوان تضيف إلى دلالتها المعجمية والكامنة في الذاكرة الجمعية دلالات جديدة من خلال تعلقها مع سياق النص اللغوي والجمالي عن طريق الإيحاء والترميز، لا المباشرة والتسطيح، مما ولد حافزا لدى المتلقي في البحث والتأمل لكشف المعنى، وخلخلة التصورات والدلالات الجامدة والسطحية للغة العنوان"4، فالشاعر لا يضع عنوان قصيدته إلا بعد فراغه منها، ليختار عنوانا مكثفا يحيط بكل جوانب النص، حيث يسلك الشاعر محمد أحمد منصور في اختيار بعض عناوين قصائده من خلال اختيار بعض الأشطر الشعرية المكونة لجسد القصيدة، ليجسد علاقة

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص173.
[2] - المصدر نفسه، ص279.
[3] - المصدر نفسه، ص187.
[4] - حسنية مسكين، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص125.

العنوان بالنص، ومدى شموليته له، فهي التي تمكنه من إنتاج الدلالة، ولا يتحق ذلك للعنوان "إلا بفضل كونه نصا بالقوة"[1].

يرجع اختيار الشاعر محمد أحمد منصور لعناوين قصائده من ثنايا أبياتها، وابتكاره لعناوينها من الكلمات والألفاظ التي تشكل جزءاً من جسد القصيدة، لحيرته في ابتكار عنواناً شاملاً لكل الأفكار التي حملتها القصيدة، وتصارع هذه الأفكار عنده، فاختيار العنوان "ليس اعتباطا، بل يتم اختياره واللجوء إليه بدوافع مختلفة، وضغوطات متفاوته"[2]. لذا يرجح الشاعر منصور في اختيار أحد شطور البيت الشعري عنوانا لقصيدته، قد يكون هروباً من مواجهة الصراع مع أفكار النص، وربما وجد في مثل هذه العناوين من كثافة الدلالة ما يؤهلها لتحمل معنى النص، وسنعرض عناوين القصائد التي ذهب الشاعر في اختيارها من شطور شعرية تقع في ثنايا القصيدة، ففي قصيدته المعنونة "يا صانع الوحدة الشماء في وطن" اقتص الشاعر هذا العنوان من الشطر الأول للبيت الخامس عشر للقصيدة، (صدر البيت)، يقول:

يا صَانِعُ الْوُحْدَةِ الشَّمَّاءِ فِي وَطَنٍ   قَدْ كَانَ تَحْقِيقُهَا مَنْ أشرفِ الأَرَبِ[3]

عنون الشاعر قصيدته بالشطر الأول بدأه بأسلوب نداء غرضه التعظيم والتفخيم والإشادة بفضل الممدوح، فلم يصرح الشاعر باسم المنادى، ولكنه استخدم صفة له، لأن المنادى شخص معروف له وللناس، فإضافة لفظة الوحدة إلى صانع، ليشير إلى ما حققه الرئيس صالح من حدث عظيم في تاريخ اليمن خصوصاً، والأمة العربية عموماً، وهو حدث تحقيق الوحدة اليمنية المباركة، وفي الشطر كلمات تحمل دلالات مكثفة، فصانع الوحدة وهو الرئيس رمز للنظام والدولة والقيادة، والوحدة رمز للقوة والبناء والسلام، والوطن رمز للشعب والجماهير والمجتمع، الأمن والسّكينة والحريّة، وهو الانتماء والوفاء والتّضحية والفداء، وهذه الشحنات الدلالية لها وقعها في ثنايا نصوص القصيدة.

من القصائد التي عنونها الشاعر بانتقاء أحد الأشطر الشعرية قصيدة "فرب خصلة شعر حررت بلدا"، وقد أخذ الشاعر عنوانها من الشطر الثاني للبيت السادس عشر من القصيدة (عجز البيت)، يقول:

"حَنَانُ" لا تَعْتُبِي قَوْمًا قَدْ انْهَزَمُوا   فَرُبَّ خَصْلَةِ شَعْرٍ حَرَّرَتْ بَلَدَا[4]

عبر الشاعر في القصيدة عن القضية الفلسطينية، وحنان هنا هي (حنان عشراوي) الناطقة باسم الوفد الفلسطيني المفاوض، وهي رمز للمقاومة، والعنوان يحمل دلالات عن المرأة، والمقاومة، والقضية الفلسطينية، وهو ما تضمنته نصوص القصيدة.

قصيدة "هاهنا تسكن الجراح ويسمو الحب" وهي ضمن قصائد الشاعر التي عنونها بالشطر الشعري، حيث جاء عنوانها في سياق الشطر الأول من البيت التاسع عشر من القصيدة (صدر البيت)، يقول فيه الشاعر:

هَاهُنَا تَسْكُنُ الْجِرَاحُ وَيَسْمُو الْحُـ   ـبُّ مَا بَيْنكُمْ وَتُشْفَى الصُّدُورُ[5]

---

[1] - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مرجع سابق، ص26.

[2] - علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشرق للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2002، ص55.

[3] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص63.

[4] - المصدر نفسه، ص186.

[5] - المصدر نفسه، ص234.

رأى الشاعر بهذا الشطر الشعري عنوان قصيدته لما يحمله من أبعاد مكانية وزمانية، والجراح يوحي بالخلافات والتفرق والتشرذم، والحب يوحي بالاجتماع والتوحد والمحبة والوئام، والشاعر يصور اجتماع الزعماء العرب في قمتهم، ويدعوهم إلى الوحدة والإخاء والسلام، ونبذ الخلافات، ودفنها لمصلحة أنظمتهم وشعوبهم وقضايا أمتهم، وتحقيق النصر والازدهار، ومثل هذه الدلالات تنبؤات سابقة يثبتها القارئ للنص.

سأورد مجموعة من العناوين التي جاءت متناصة مع الأشطر الشعرية في القصائد، بعضها أخذها الشاعر من الشطر الأول (صدر البيت)، والبعض الآخر من الشطر الثاني (عجز البيت)، ومنها: "أيها السيد الرئيس سلاما"، عنوان مشطور من الشطر الأول للبيت الحادي عشر من القصيدة، و"تبرجت عدن الشماء سافرة" عنوان منصوص من الشطر الأول للبيت الحادي عشر من القصيدة، و"يا راحلا في جبين النجم مرقده"، عنوان مجتزأ من الشطر الأول للبيت الثاني عشر من القصيدة.

تعد ظاهرة عنونة القصائد بأجزاء منها سواء كانت شطور من أبيات، أو كلمات من ثنايا القصيدة ظاهرة منتشرة في قصائد الشاعر محمد أحمد منصور، ومن العناوين التي استنبطها الشاعر من بعض الكلمات التي جاءت في ثنايا القصيدة، عنوان قصيدة "ويا عيدنا الغالي"، حيث استنبط الشاعر منصور عنوانها من الشطر الأول للبيت الثالث قبل الأخير، والذي يقول فيه:

وَيَا عِيدُنَا الْغَالِي سَلَامًا مُعَطَّرًا تَسِيرُ بِهِ الأَنْسَامُ شَرْقًا وَمَغْرِبًا[1]

العنوان أسلوب نداء لتعظيم وتبجيل وتكريم الموقف، والعيد رمز للفرح، ومظاهر البهجة والسرور والحبور، والعيد عند الشاعر هنا ليس عيداً دينياً، بل هو عيد وطني، ومناسبة عظيمة لإعادة تحقيق الوحدة اليمنية، وما تمثله لليمنيين من حدثٍ حقق أحلامهم، فهو ذكرى للفرح والسرور والسعادة.

سأقوم بسرد مجموعة من العناوين التي استنبطها الشاعر من جمل جاءت في أبيات القصيدة، وهي: "من كبد العزيز، أنا لست إلا للبلاد، بورك العيد، كذب الطير، عودوا لمصر، يا حسنها، مرحى شباب الغد، يا أخا المجد، يا قادة النصر، هكذا ليلتي، أيرحل كوكب؟".

نهج الشاعر في إطار العنونة بالشطر الشعري منهج الشعراء القدامى سواء اقتبس العنوان شطرا من البيت، أو استنبطه من بعض الكلمات فيه، وهذا يأتي لتضارب الأفكار في ذهن الشاعر، وتداخل المواقف، فيضطر الشاعر إلى استنباط عنوان القصيدة من نصوصها، وقد يوحي بأن الشاعر لا يفكر بعنوان القصيدة إلا بعد ولادتها، وهكذا فالعنوان تناص لأنه يستحضر نصوصا من النص، فهو في هذه الحالة مع علاقة تناصية متداخلة مع النص الذي يتربع على عرشه، فالعنوان "يتناص مع عمله متوصلاً عبر المتلقي إلى أن يكون حلقة ربط لغوية"[2].

مما لا شك أن العناوين على اختلاف تناصها بنصوص القصيدة، إلا أنها تبقى متضمنة لدلالات النص ومرشدة له، بما فيها من استشراقات شعرية وبلاغية، تثير المتلقي، وتستفز قراءته، وتخلخل تصوره الأولي حيال النص.

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص108.

[2] - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا العمل الأدبي، مرجع سابق، ص36.

العنوان والدلالة التأويلية:

يحتاج العنوان التأويلي جهداً تحليلياً لكشف كيفية علائقه بنصه، وكشف تلك التداعيات للقارئ، فالعنوان التأويلي يطرح على المتلقي مجموعة من التساؤلات التي تدفعه للبحث عن أجوبتها من خلال التأويل والتنقيب في ثنايا النصوص، فالعنوان الشعري لا يسلم نفسه للمتلقي بسهولة، واعتماد الكلمات والألفاظ ذات الدلالة الموحية والمعبرة في العناوين تغوي المتلقي، وتوجه فعل القراءة، وتغريه للبحث عن معانيها وتأويلاتها.

يشير العنوان الدلالي أو التأويلي إلى التنبؤ بالحقل الدلالي، وهذا يعني أن العنوان يجب إلا يفصح بشكل مباشر على العمل الأدبي، بل يحيل عليه من باب الحوار الخفي، بحيث يشكل العنوان فجوة بين القارئ والنص، وتتميز العناوين التأويلية بالرمزية، على صعيد النص والعنوان، وهي جدلية تدفع القارئ لاستحضار دلالتها عن طريق الغوص في أعماق النص.

سنعرض مجموعة من العناوين التأويلية لقصائد الشاعر محمد أحمد منصور، والتي حملت بعداً تلميحياً تثير توقعات القراء، ومن هذه العناوين: (إلى قلعة العرب، يا نجمة العشرين، كذب الطير، دنيا الحب، من الأرض إلى القمر، إلى مغرورة، زيارة الصقر، عاصفة حب، القلم الطائر، من وحي رمضان، من وحي العيد، تحية سد مأرب، إليها، دموع القوافي، دموع موجزة، دمعة وفاء)، وهذه العناوين تتفاوت في قدرتها على التلميح الدلالي للنص الشعري، ووظيفتها الإشارية إلى مضمون القصيدة، وفي توجيه ذهن القارئ وإثارة تلقيه، وتُكشف معانيها المستورة من خلال الممارسة التأويلية في متابعة القراءة ومساءلة النص.

تحمل العناوين المفردة بعداً تأويلياً، وقد عنون الشاعر محمد أحمد منصور بعض قصائده بعناوين مفردة لها حمولات دلالية مكثفة، تنفتح على تأويلات متعددة، وهي جمل ناقصة، تستفز القارئ للبحث عن إتمامها من خلال محتوى النصوص.

جاءت العناوين المفردة في مجملها بصيغة المفرد النكرة كما هو في (مرثية، شكوى، مناجاة)، ففي قصيدة "مرثية" لم يصرح بها في النص، ولكنه أورد قرائن دالة على الرثاء، والحزن، والضريح، والقبر، والموت، والنوائب، والدفن، والتشييع، والوداع، والعزاء، وكل هذه القرائن تفسر دلالة العنوان، وفي عنوان "أحبك" وهو جملة فعلية خبر لمبتدأ محذوف تقديره أنا، صرح الشاعر باللفظة في النص، وقد تكررت أربع مرات في بداية الأبيات الخمسة الأولى دلالة على المحبة الشديدة من قبل الشاعر لمحبوبته وتعلقه بها، وإضافته كاف المخاطبة الى الحب دليل على الملاصقة وشدة التعلق، وفي قصيدة شكوى لم يصرح الشاعر بها في النص، ولكنه أورد قرائن دالة على الشكوى، كأسلوب التعجب مالي أرى زمنا، والسارق، يجلد ظهره، سميع، مبصر، الحساب، العذاب، وفي عنوان "مناجاة"، لم يصرح الشاعر باللفظة في النص، ولكنه أورد ألفاظا ذات دلالات موحية بها كأسلوب النداء يا لطيف، غفا الليل، خافقي، وظل الليالي، همسا، وإله الهوى، وهي قرائن تحمل في طياتها معاني دلالية تفسر العنوان.

التحية وتوظيفها كعنوان:

تتنوع صياغة العناوين في الأعمال الشعرية الكاملة كما أشرنا سابقاً بين الدال المفردة، والجملة المركبة بأنواعها الإسمية والفعلية، أو مركبة من جملتين، وتختلف دلالات تركيب جمل العنوان بين دلالات أصلية، ودلالات مجازية، فقد تكون جملا إضافية، أو وصفية، أو معطوفة، أو

تفسيرية تحمل معاني الدهشة، والاستغراب، والتبعيض، والتقرير، وغيرها، ولكل صيغة من هذه الصيغ دلالتها الخاصة تختلف عن غيرها تصنفها عملية التحليل والإدراك، وفهم أفكار النص.

العنوان في مستواه التركيبي في قصائد الشاعر ترافقه تجاذبات مع النص، حيث يحاول النص أن يفرض ذاته بكيانه الداخلي المنسجم، ويعمل على اجتياح مفاصل النص وتحريك عباراته ومعانيه، وخلق تواءم وانسجام بين أفكار النص وبناه الفنية، وبين معانيه وتأويلاته، فيكتمل المغزى الجمالي له.

العنوان في المستوى التركيبي له قدراته الفنية، وإمكانياته الجمالية، وقيمه التي حددها الكاتب أولا، ثم فرضتها الشروط الفنية والجمالية التي يضفيها النص ثانيا، لذلك لا يكون العنوان بناء لغويا فحسب، بل بناء له كيانه الفني والفكري الذي يمنحه استقلالية مميزة ضمن تركيبته الدلالية، وسأحاول دراسة ظاهرة العنونة بالتحية عند الشاعر منصور والتي طغت على أغلب عناوين قصائده لمعرفة دلالتها، وقد حاولت حصر جميع العناوين التي تضمنت مفردة التحية بالعناوين التالية:

(تحية الصوم للعرب، تحية المؤتمر، تحية حب وتقدير، تحية الميثاق الوطني، تهنئة وتحية، تحية النصر والصمود، تحية الوفد البرلماني العربي، تحية العيد العاشر، تحية العام الهجري، تحية سد مأرب)، وسأحاول ما أمكن مقاربة العنونة بالتحية عند الشاعر محمد أحمد منصور للوقوف عند مدلولاتها، وسبب طغيانها في عنونة القصائد، ويبدو أن العنونة بالتحية صارت ظاهرة عنوانية للشاعر منصور، واستجابة لرؤاه الفكرية والجمالية التي انطلق منها في مواقفه وإبداعه، ومن هنا تماثلت النصوص مع عناوينها.

جاءت التحية في العنونات السابقة مبهمة يفهم دلالاتها من خلال سياق النصوص، وسنعرض مفهوم التحية في الدلالة المعجمية جاء في لسان العرب مَعْنَى التَّحِيَّة "وَالتَّحِيَّة: السّلَام، وَقَدْ حَيَّاه تَحِيَّةً، وَحَكَى اللّحيَاني: حَيَّاكَ اللَّهُ تَحِيَّةَ الْمُؤْمِنِ، وَالتَّحِيَّةُ: الْبَقَاء. وَالتَّحِيَّةُ: الْمُلْكُ،..... قَالَ اللَّيْثُ فِي قَوْلِهِمْ فِي الْحَدِيثِ التَّحِيَّاتُ للّه، قَالَ مَعَنَاهُ الْبَقَاءُ للّه، وَيُقَالُ: الْمُلْكُ للّه، وَقِيلَ أَرَادَ بِهَا السّلَامَ، يُقَالُ حَيَّاكَ اللَّهُ أي سَلَّمَ عَلَيكَ، وَالتَّحِيَّةُ تفعلة مِنَ الْحَيَاةِ، وَإِنَّمَا أُدْغِمَتْ لِاجْتِمَاعِ الْأَمْثَالِ، وَالْهاءُ لَازِمَة لَهَا وَالتّاء زَائِدَةٌ"[1]، فإذا كانت التحية تعني السلام والأمان، والدعوة إلى الخير، والسلامة، والدعاء بالحياة والبقاء، والمحبة والتقدير والاحترام، والتحية أعمّ من السلام فتشمل السلام والتّقبيل والمصافحة والمعانقة والإشارة .. ونحو ذلك مما تعارف عليه الناس، وتحية اللّه التي جعلها في الدنيا والآخرة لمؤمني عباده إذا تلاقَوا ودعا بعضهم لبعض بأجمع الدعاء أن يقولوا : السلام عليكم ورحمة اللّه وبركاته ؛ قال تعالى: ﴿ تَحِيَّتُهُمْ يَوْمَ يَلْقَوْنَهُۥ سَلَٰمٌۚ وَأَعَدَّ لَهُمْ أَجْرًا كَرِيمًا ﴾[2]، وقال تعالى: في تحيَّة الدنيا ﴿ وَإِذَا حُيِّيتُم بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا۟ بِأَحْسَنَ مِنْهَآ أَوْ رُدُّوهَآ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ حَسِيبًا ﴾[3]، ووردت التحية في قوله تعالى: ﴿ وَيُلَقَّوْنَ فِيهَا

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مج14، مادة حيا، ص216.
[2] - سورة الأحزاب، الآية:44.
[3] - سورة النساء، الآية :86.

﴿تَحِيَّةً وَسَلَٰمًا﴾[1]،وقوله تعالى: ﴿فَإِذَا دَخَلْتُم بُيُوتًا فَسَلِّمُوا۟ عَلَىٰٓ أَنفُسِكُمْ تَحِيَّةً مِّنْ عِندِ ٱللَّهِ مُبَٰرَكَةً طَيِّبَةً﴾ [2]،فالتَّحِيَّة السلام، وقد حَيَّاه تحِيَّةً، ويقال : حَيَّاك اللهُ تَحِيَّةَ المؤمِن. يرى الشاعر التحية خير كلام يلقى به الإنسان على الآخرين، ولأن العنوان هو أول ما يطرق أسماعهم، ويلفت أبصارهم، جعل الشاعر عناوين قصائده تحايا سلام واحترام، وتقدير ومحبة، ولكن مدلول التحية يختلف من قصيدة إلى أخرى، ففي قصيدة: "تحية المؤتمر" جاء بمعنى السلام والمصافحة، يقول الشاعر منصور في مطلع القصيدة:

حَيُّوا مَعِي فِيْ "الْكُوَيْتِ" الزَّهْوَ والْعَجَبَا ... وَصَافِحُوا فِي حِمَاهَا الْقَادَةَ النُّجَبَا[3]

تأتي دلالة التحية في قصيدة "تحية حب وتقدير" بمعنى السلام، والمحبة والتقدير والتعظيم، والتهنئة، يقول الشاعر منصور:

سَلامٌ كَلُّهُ عِطْرٌ وَنِدٌّ ... وَزَهْرٌ فَاتِحٌ عَبْقٌ وَوَرْد
وَأَلْفُ تَحِيَّةٍ فِي عِيدِ فِطْرٍ ... يَمُدُّ شُعَاعَهُ بِالشَّرْقِ "فَهْدُ"[4]

جاء معنى التحية في قصيدة "تحية وتهنئة" معنى مجازياً يشير إلى المصافحة يقول الشاعر:

وَأَطَلَّتْ شَمْسٌ عَلَى مَجْلِسِ الشُّو ... رَى تُحَيِّي الْأَعْضَاءَ فَرَدًا فَفَرَدَا[5]

صور الشاعر الشمس كإنسان يصافح، يمر على أعضاء مجلس الشورى يصافحهم فرداً فرداً، كناية عن الخير والسلام الذي عم البلاد، فهم نخبة الشعب وممثليه، ثم يأتي معنى التحية السلام بتحية الإسلام، يقول:

أَيُّهَا النَّازِلُونَ فِي مَجْلِسِ الشُّوْ ... رَى سَلامٌ مِنْ جَنَّةِ اللَّهِ يُهْدَى[6]

والتحية في قصيدة "تحية العيد العاشر" تحية التعظيم والإجلال، وهي قصيدة قالها الشاعر بمناسبة العيد العاشر للوحدة اليمنية المباركة، وغالبا كان يلقي الشاعر قصائده في المحافل والأعياد الوطنية، فعنون قصيدته بتحية العيد العاشر تعظيما لهذا اليوم التاريخي، وما لمناسبته من قيمة عظيمة في نفوس اليمنيين، فأرسل تحيته مخاطبا لهم بأسلوب النداء ملقياً عليهم السلام قائلا:

أَيُّهَا الصَّانِعُونَ لِلْوُحْدَةِ الْكُبْرَى ... سَلامًا مُعَطَّرًا مَطْلُولا[7]

ومن القرائن اللفظية الدالة على التحية التي جاءت بمعنى الترحيب والاستقبال كما في قصيدة "تحية الوفد البرلماني العربي" التي نظمها الشاعر بمناسبة حضور الوفد البرلماني العربي إلى مجلس الشعب في صنعاء، وفيها يقول:

مَرْحَبًا أَهْلا بِمَنْ قَدْ قَدِمَا ... "عَرْشَ بِلْقِيس" الْبَعِيدِ الْمَلْمَسِ[8]

---

[1] - سورة الفرقان، الآية: 75.
[2] - سورة النور، الآية: 61.
[3] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص119.
[4] - المصدر نفسه، ص169.
[5] - المصدر نفسه، ص192.
[6] - المصدر نفسه، ص197.
[7] - المصدر نفسه، ص318.
[8] - المصدر نفسه، ص291.

ويكرر الترحيب بالمجلس مستشرفا منه تطلعات المستقبل العربي، يقول:

مَرْحَبًــا فِـــي اتِّحَـــادِ الْبَرْلَمَـــانِ كَنَـــــوَاةٍ لاتِّحَــــــادِ الأُمَــــــمِ[1]

في قصيدة "تحية العام الهجري" جاء لفظة التحية فعل بصيغة "يحيون" وهو فعل مضارع من الأفعال الخمسة، تحمل في دلالتها التعظيم والتقدير والترحيب، والمحبة وشوق اللقاء، يقول الشاعر:

خَــرَجَ النَّـــاسُ يَنْظُــرُونَ الْهِــلاَلا وَيُحَيُّــــونَ عَــــامَهُمْ إِجْــــلالا[2]

تحمل التحية في قصيدة "تحية سد مأرب" معنى مجازيا، إذ يجعل الشاعر من بلقيس وعرشها أناسا يصافحون الرئيس صالح، والشيخ زايد أثناء زيارتهم لسد مأرب، وفي ذلك كناية عن شرف الزيارة، وصدق مشاعر الترحيب، والحفاوة، والاستقبال، يقول الشاعر:

وَتَكَـادُ "بِلْقِـيسُ" الْعَظِيمَـةُ تَنْحَنِـي تَحْـتَ الثَّـرَى لَـوْلا هُنَـاكَ إِبَاؤُهَـا
لَمَحَـتْ "عَلِيًّـا" حِـينَ صَـافَحَ " زَائِـدًا" فَتَحَرَّكَـــتْ عَزْمَاتُهَـــا وَمَضَـــاؤُهَا
وَتَكَــادُ تَنْطِــقُ بِالثَّنَــاءِ لِسَــانُهَا فَيَشِــقُ أَجــوَاءَ السَّـــمَاءِ نِـــدَاؤُهَا
كَــادَتْ تَصَــافُحُكُمْ دَعَــائِمُ عَرْشِــهَا وَتُحِـــيطُكُمْ عِبِـــدَانُهَا وَإِمَاؤُهَـــا[3]

ومن الألفاظ التي أوردها الشاعر في ثنايا القصيدة والتي توحي بمعنى التحية لفظة "المصافحة" كما جاء ذلك في قوله، وهو يمدح الشيخ زائد:

كَادَتْ تَصَافُحُكَ الْهِضَابُ فَإِنْ تَحِلْ فِــي مَكَّــةٍ لَمَشَــى إِلَيــكَ حِرَاؤُهَــا[4]

نلحظ في العناوين السابقة مجموعة من الدلالات في الألفاظ التي أشار بها الشاعر إلى معنى التحية في العنوان، في حين تخلو نصوص أخرى عنونها الشاعر بالتحية من أي إشارات ودلالات وقرائن في نصوص القصائد كما هو في قصيدة "تحية الصوم للعرب"، و"تحية الميثاق الوطني"، "تحية النصر والصمود"، وهذه العناوين تخيب أفق التوقع لدى القارئ، لأنها لم توافق توقعاته، فلم يأتي معنى التحية بالمعنى المتعارف عليه وهو السلام والترحيب والمصافحة والتبجيل والتعظيم، ولكنها تحية من نوع آخر إنها تحية الشعر المتوارية في خفايا السطو، ذلك "إن الألفاظ أدلة على المعاني"[5]. يرسل الشاعر قصائده سلاماً ومحبة شعرية، حيث افتتح قصيدة "تحية الصوم للعرب" بالتغني بالشعر كونه المتنفس للعربي، ولسان حال الأمة، يقول:

كَفَى لَكَ فَخْرًا أَنْ تَرَى الشِّعْرَ صَاحِبًا يُكَــرِّمُ أَمْجَــادًا وَيُحْصِـــي مَنَاقِبَـــا
وَمَـــا الشِّـــعْرُ لِلأَجْيَـــالِ إلا لِسَـــانُهَا يَصُـــوغُ ثَنَـــاءً أَوْ يَعُـــدُّ مَعَايِبَـــا
يَعْطِّـــرُ دَنِيَّانَـــا وُرُودًا أَرِيْجَـــةً وَيَنْثُـــرُ دُرًّا سَـــاطِعَ اللَّـــوْنِ ثَاقِبَـــا[6]

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص292.
[2] - المصدر نفسه، ص 329.
[3] - المصدر نفسه، ص421-422.
[4] - المصدر نفسه، ص425.
[5] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص382.
[6] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص113.

لا يكاد المعنى يختلف في دلالة التحية في هذه القصيدة عن قصيدته الأخرى "تحية الميثاق الوطني"، حين قال فيها:

بَنِـــي وَطَنِـــي هــــاكُمُ بَاقَـــةً   مِــنَ الشِّــعْرِ فَوَاحَــةً كَــالْوُرُود[1]

يرى الشاعر من الشعر تلك الباقات من التحايا يرسلها لتطرق الأسماع، معطرة بأريج الورود، ورياحين الزهور، باقة متخمة بمجموعة من النصائح والإرشادات، إنها عناوين محبة، ورسائل سلام، وهو ما يقوي روابط الأخوة بين الناس، وينشر المحبة ، ولأمان، والسلام، والتآلف في نفوسهم.

يصرح الشاعر بالسلام في قصيدة "أيها السيد الرئيس سلاما" إذ نجد ذلك في أحد أبيات القصيدة، وهو سلام التعظيم والاحترام والتقدير، يقول:

أَيُّهَـــا السَّـــيِّدُ الــــرَّئِيسُ ســــلامًا   يَتَهَـــادَى رَوَائِحًـــا مِـــنْ حَنَانِـــه[2]

ومن صيغ التحية الترحيب، وقد وردا كثيراً في نصوص الشاعر، يقول في القصيدة السابقة:

مَرْحَبًا فِي الْجَدِيدِ فِي سَاحَةِ التَّنْظِيمِ   بِالنَّـــــازِلِينَ عِنْـــــدَ مَكَانِـــــه[3]

وأحيانا يتخذ الشاعر من الترحيب عنوانا للقصيدة كما هو في قصيدة "مرحى شباب الغد" يقول فيها:

مرحَـــى شَـــبَابَ الْغَـــدِّ إِنَّ بِلادَكُـــمْ   تَوَّاقَـــةٌ فَـــابْنُوا بِنَـــاءً مُحْكَمَـــا[4]

إن التحية والسلام فاتحة الحديث بين الناس، لذا جعلها الشاعر فاتحة قصائده من خلال إعلائها في متن النص لتكون عنوانه، ومفتاح لولوجه، والشاعر بهذه الخاصية يستلهم صور التحية ومعانيها من تعاليم الإسلام، وتقاليد العرب، وأعراف الشعراء القدماء في ترديد التحية في مقدمات قصائدهم، كقولهم عمي صباحا، وانعم صباحاً، و نعم مساءً، فالتحية في المجتمع اليمني لها أنماطاً مختلفة "فالحدث الكلامي للتحية في المجتمع اليمني يكمن في إشارته إلى مفاهيم الشرف والتقوى، وهي قيم جوهرية في المنظومة الثقافية للقبائل، وأن نمطا محددا من أنماط الشخص العام يتم خلقه في الحدث الكلامي للتحية"[5]، فالشاعر قرأ واقع أمته، وهي تعيش حالة الصراع والحرب والدمار والتشردم، فجعل من السلام هدفه الأسمى، فتجلى ذلك من خلال الحديث عنه في قصائده، وعنونتها به.

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، ص184.
[2] - المصدر نفسه، ص388.
[3] - المصدر نفسه، ص389.
[4] - المصدر نفسه، ص371.
[5] - قاسم المحبشي، الشفاهية والكتابية في القصيدة اليافعية، مرجع سابق، ص60.

تحمل التحية في أعمق دلالاتها السلام، وهو ما يرجوه الشاعر لأمته، وهكذا كان الشاعر مدركا قيمة التحية، ومدى فاعليتها في نفوس المتلقين، فالتحية بما تحمله من مدلولاتها كالسلام والتعظيم، والترحيب، وحسن الاستقبال والحفاوة، والمصافحة قيم عربية أصيلة، يهواها العربي، وقد حاول الشاعر إبرازها وترجمها واقعاً شعرياً، فجاءت هذه العناوين متوافقة مع واقع الشاعر الأيديولوجي ورؤاه الفكرية والدينية والفلسفية، لها مرجعياتها الدينية والتراثية التي تتقاطع مع تناصها، وتعكس البعد الوجداني والتخييلي للشاعر، كل ذلك يدفع القارئ لاستحضار تلك المرجعيات ليستعين بها على فك شفرة العنوان، وفهم النص.

العنوان وملحقه:

تضمنت استراتيجية العنونة الشعرية المعاصرة في بعض حالات ومستويات العنوان، رفد العنوان الرئيسي بعنوان آخر يتمركز بجانبه، و يُلحق به، ويمثل ذيلا، أو ظلا للعنوان الرئيس وفق علاقة تكاملية مخططة، ويتميز كل منهما شكلياً ومكانياً، وفي سياق تكامل عنواني يؤدي فيه العنوان الجانبي، أو الذيل، أو الملحق العنواني أدواراً مهمة على أكثر من جانب في علاقته بالعنوان الرئيس تخصيصاً وتوضيحاً وبسطاً، وفي علاقته بالنصوص الداخلية كإشارة عنوانية إلى خصوصية من نوع ما.

يختلف ترتيب استخدام الشاعر محمد أحمد منصور بعض العناوين الملحقة في عنونة قصائده، كعنوان قصيدة "زيارة الصقر" الذي ألحقه بعنوان آخر هو: (سمو الأمير سلطان بن عبد العزيز)، فالصقر رمز الشجاعة والكبرياء والجمال والذكاء، وهو أحب الطيور للإنسان، وللصقر حروف ثلاثة الصفير، والجهر، والتفخيم، وحين يحدق في الفضاء كأنه ملك يبصر الماشي على أرض مملكته، تقدم له الطبيعة هبتها ويكتفي بلقمة عيش ليس أكثر. والصقر مؤنس ومتمرد ومكابر ومتواضع، كريم وجسور. يحمل العنوان الرئيس المعاني الدلالية، بينما يحمل العنوان الملحق فضح هذه الدلالة بدلالة أخرى رمزية، وهذا يحد من دلالية العنوان الرئيس، ويكبح من شموليته، ويفتح عين القارئ على النص.

من العناوين الرئيسية التي ذيلت بعناوين ملحقة، عنوان قصيدة "العيد في ظل الوحدة"، إذ ألحقه بعنوان مذيل (وقد تعرض الشاعر لموقف الغرب من حرب العراق في إيران)، ومثل هذه العناوين تغلق بنيات الدلالات، وتوجه القارئ وفق دلالة محصورة، فتضيق خيال القارئ، كما تعمل أحياناً على إبراز مواقف القصيدة، وخلق معطيات قرائية وتأويلية هامة تشير إلى النص، فتعطي القارئ انطباعاً أولياً عن محتوى النص، وتمهد له الطريق لقراءته، وفهم مضامينه.

تميزت عناوين القصائد في الأعمال الشعرية الكاملة بمجموعة من السمات يأتي في مقدمتها أن تلك العناوين تتألف في أغلبيتها من جملة إسمية (مركب إسمي)، ثم يأتي العنوان الذي يتألف من شبه جملة تالياً، ويأتي العنوان الذي يتألف من جملة فعلية ثالثا، أما على مستوى البنية اللغوية فتتميز تلك العناوين باقتصادها اللغوي الواضح وبالحذف الذي يولّد الإبهام،

وينحو عدد قليل نسبياً من تلك العناوين نحو الطول كالعناوين التي جاءت مكونة من شطر الأبيات الشعرية، أما على المستوى التناصي فقد استدعت مجموعة من الأسماء السياسية، والمكانية، والتاريخية بأسمائها الصريحة، وقد تحيل على مفهوم فكري، أو ثقافي ديني، وبعضها تميزت بالألفة والمطابقة مع النص الذي صدرت منه، أو بعضها ضمنية تميزت بالغموض، كل هذا التفاوت والاختلاف في العناوين وصياغتها عائد إلى القدرات الشعرية للشاعر في اختيارها، وإلباسها وشاح الدلالة والرمزية والجمالية، لتغري القارئ، وتفتح شهيته على قراءة النصوص، وكشف مدى تعالقاتها مع عناوينها.

العنونة المفهرسة:

يلعب العنوان المفهرس دوراً هاماً وحاسماً في كشف الموضوعات والوصول إليها بسهولة، والعنوان المفهرس هو إرفاق الدواوين الشعرية بفهارس معنونة للنصوص الشعرية والعناصر الداخلية المشكلة لبنية النص، وقد صيغت بطريقة دلالية موضوعاتية مبوبة: ترقيماً، وتصنيفاً، وتقسيماً، كما تعطينا الفهرسة المعنونة انطباعاً عاماً حول شاعرية الشاعر وفلسفته وثقافته وفكره، ومدى قدرته الإبداعية في تغطية فنون الشعر وأغراضه، وتحكمه بحروف الروي والقافية، وكمية نصوصه، هذا الكشاف العنواني الأخير موقعه، القبلي مهمته، يسهل للقارئ الوصول إلى مبتغاه، لذا اهتم الشاعر محمد أحمد منصور في فهرسة عناوينه، وترتيبها ترتيباً مميزاً بحسب أبجدية حروف الروي في موضوعات المدح والغزل والوصف والهجاء، ثم جمع موضوعات المراثي في مجموعة منفردة لكنه لم يرتبها أبجدياً، ثم باقة أخرى سماها بالمتفرقات، وسنعرضها في جداول ليتسنى للقارئ الاطلاع عليها:

قصائد المدح والغزل والوصف	
الروي	**عنوان القصيدة**
الهمزة	أروى ونماذج من التاريخ. قم ساجل الشعر. صقر قريش.
الباء	يا صانع الوحدة الشماء في وطن. إلى رئيس المجلس الجمهوري القاضي عبد الرحمن الأرياني. أحداث الشرق. الدعوة إلى الوحدة. إلى قلعة العرب. الشعر في موكب الرئيس. اللقاء الأول في المؤتمر الشعبي العام. ويا عيدنا الغالي. تحية الصوم للعرب. تحية المؤتمر. يا نجمة العشرين. أيها الليل. بك العيد. عودة الأمير سلطان من المغرب.
التاء	خطرات رمضانية
الحاء	**كذب الطير.** عيد وربيع
الدال	من كعبد العزيز. بورك العيد. النصر الأكبر. سقط العند. تحية حب وتقدير. قد أقمنا الحوار. يا ليت. تحية الميثاق الوطني. فرب خصلة شعر حررت بلدا. تهنئة وتحية. أنا لست إلا للبلاد. يوم المعلم. دنيا الحب.
الراء	إلى الشاعر الكبير سليمان العيسي. الشعر ومائة عام من المجد. تأييد المعاهدة. الشعر والمنجزات. الطفل الثائر. هاهنا يسكن الجراح ويسمو الحب. تحية النصر والصمود. عيد ومؤتمر. عودة القائد. إلى الرئيس أحمد حسين الغشمي. حادث الزلزال في ذمار. عودوا لمصر. من الأرض إلى القمر. أحبك يا حسنها.
السين	مأساة الجنوب. تحية الوفد البرلمانى العربى.
العين	فليهنأ الملك المفدى عودة.
الفاء	إلى مغرورة.
الفاف	القائد والجيش والميثاق. زيارة صقر.
اللام	تحية العيد العاشر. تحرير الفاو. من أدبيات الفترة الانتقالية. تحية العام الهجري. العيد في ظل الوحدة
الميم	الشعر في موكب الأمير. من وحي رمضان. في رحاب البيت الحرام. صوم وعيد. مرحى شباب الغد. يا أخا المجد. عاصفة حب.

الروي	عنوان القصيدة	الروي	عنوان القصيدة
النــــون	أيها الرئيس. لقاء زعيمين. القلم الطائر. حوار مع الشعب. تبرجت عدن الشماء سافرة. يا قادة النصر. اعتراف.	الهـــاء	تحية سد مأرب. من وحي الربيع. الوحدة الكبرى. هكذا ليلتي. إليها. مؤتمر الجند.

جدول رقم(1) يوضح عنونة القصائد في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور في موضوعات المدح والوصف والغزل.

الـمــــــــــراثــــــــي
الملك الراحل. دموع من صنعاء. وقفة على ضريح السادات. أيرحل كوكب. أفول نجمين. دمعة وفاء. في مرثاة رئيس الوزراء. دمعة وفاء. مرثية. يا راحلا في جبين النجم مرقده. دموع القوافي. دمعة محزون. عزاء أبي العلياء. وداع شيخ المحسنين. دموع موجزة. في رثاء الشاعر عبد اللّه حمران.

جدول رقم (2) يوضح فهرسة عناوين قصائد المراثي في الأعمال الشعرية الكاملة.

متفــــــــرقـــــــات
سحقا للفوارق. شكوى. لقطة. توق المغرب. حكم اليمن. تأملات. مناجاة. مساجلة شعرية.

جدول رقم (3) يوضح فهرس قصائد متفرقات في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد

المبحث الثالث: شعرية الإيقاع.

يعد الإيقاع من أهم عناصر بناء القصيدة، وبه يتميز الشعر عن غيره، فالإيقاع ليس مجرد صوت ينحصر في الوزن والقافية، بل يتجلّى أيضاً في الجانب الدلالي، فهو "مَعْلَمٌ في طريقة إبداع الشعر، وعلى هذا يحق لكل شاعر أن يلتمس الحيل الفنية والدلالية التي تثري القصيدة بالإيقاع الذي يعني نوعاً ما من التوازن دون الانتهاء إلى رتابة تؤثر على اللغة"[1].

إن البحث عن مكامن الإبداع الشعري تستدعي الوقوف والتوقف عند البنى الصوتية التي تمثل جزءاً لا يتجزأ من هيكل القصيدة، والإيقاع مكون جوهري في بنية النص الشعري، وهو أهم عنصر في نسق التتابعات ذات الطابع الزمني والموسيقي، يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه، ومن أهم صفاته وأشدها حضوراً وتأثيراً في تشكيل اللبنات الأولى في النص الإبداعي. أنه عنصر جمالي يجرس أذن القارئ، ويثير في نفسه لذة الاستماع، وهكذا اعتبرت ظاهرة الإيقاع صورة من صور انزياح الخطاب الشعري.

الإيقاع هو "النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما صوتي، أو شكلي (حسي، فكري، سحري، روحي)، وهو صيغة لعلاقات التناغم، أو التعارض، أو التوازي، أو التداخل"[2]. يوفر الإيقاع بهذه العناصر للغة حركتها، فهو وسيلة تعبيرية يتخذها الشاعر في إيصال تجرته الشعرية، وحالته الشعورية من خلال الأصوات والحركات.

لجأ الشاعر محمد أحمد منصور للتعبير الإيقاعي بكل جوانبه الصوتية والدلالية؛ ليخلق جواً موسيقياً مشحوناً بالموسيقا الصوتية والدلالية، ينقل من خلالها تجربته الشعرية للمتلقي، فتكون القصيدة أقرب إلى نفسه، ومن أهم العناصر التي حققت شعرية الإيقاع في قصائد الشاعر محمد أحمد منصور، وعكست التنغيم الصوتي في القصائد:

- الوزن باختلاف تركيباته، والذي يعد مادة الإيقاع.
- القافية بأنماطها المختلفة.
- التكرار بأنواعه الصوتي، واللفظي، والمقطعي.

شعرية الوزن:

الإيقاع هو وحدات متناغمة منتظمة تتكرر على نحو ما في الكلمات، أو الأسطر الشعرية، بينما الوزن هو "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[3]. إن حضور الوزن في قصيدة الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور عمل على تحقيق إيقاعاتها وموسيقاها، فالوزن هو الذي يجعل من اللغة شعراً، وهو "ليس حلية يطرز به جسد القصيدة، ولكنه من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل

[1] - عبد الرحمن بن حمد القعود، في الإبداع والتلقي الشعر خاصة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع4، مج25، 1997، ص163.
[2] - خالدة سعيد، حركة الإبداع : دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص111.
[3] - عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985، ص50.

ما هو عميق وخفي في النفس"[1]. حافظ الشاعر على وحدة الوزن والإيقاع في جميع قصائده، مراعياً المساواة في القصيدة بين أبياتها في الإيقاع والوزن، فتساوى الصوت الموسيقي في القصيدة ليجذب الأسماع، ويأسر النفوس، ويشد المتلقي.

جاءت القصائد عند محمد أحمد منصور على النسق العمودي من البحور الصافية: (الكامل، الرمل، المتقارب، الرجز، الهزج، الوافر، المتدارك)، ومن البحور الممزوجة: (الخفيف، الطويل، السريع، البسيط)، في مائة قصيدة متنوعة الطول والقصر. تعد البحور الخفيف والكامل والبسيط من أكثر البحور استعمالا فيها، وهكذا غطت القصيدة في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر منصور أغلب بحور الشعر العربي ما أدى إلى تنوع إيقاعات القصائد بتنوع تفعيلات بحورها، "فالإيقاع نبع، والوزن معين من مجاري هذا النبع"[2]. عند تصنيف الإيقاع في الأوزان التي استخدمها الشاعر حسب طبيعة تركيب وحدة الإيقاع هناك النمط البسيط الذي يتكون من وحدة إيقاعية واحدة، تتكرر على امتداد أبيات القصيدة، كما هو في قصيدة "يا نجمة العشرين" يقول في مطلعها:

أَعَلِمْتِ لَيْلَى بَعْدَ طَوْلَ عِتَابِي   مِنْ أَنَّ طَيْفَكَ سَاكِنٌ أَهْدَابَي[3]

متَفاعلن متْفاعلن متفاعل   متْفاعلن متَفاعلن متْفاعل

صيغت القصيدة على وزن البحر الكامل الذي يمتاز بجرس وإيقاع واضح، ينبعث من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة: (متَفاعلن متفاعلن متفاعلن)، والكامل من أسهل بحور الشعر، ويتميز بسهولته ووضوح نغمته، سمي بالكامل لكماله في الحركات؛ فهو أكثر البحور حركات إذ يشتمل على ثلاثين حركة، ومن مجزوء الكامل يقول الشاعر منصور في مطلع قصيدة "الدعوة إلى الوحدة":

صَنْعاءُ جَامِعَةُ الْقُلُوبِ   وَمَكَانُ كُلِّ أَخٍ حَبِيْبِ[4]

في قصيدة " أيها الليل" وهي من مجزوء بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن)، وسمي بهذه التسمية لسرعة النطق به، وانتظام إيقاعه، يقول الشاعر:

أَيُّهَا اللَّيْلُ كَفَانَا   مِنكَ هَجْراً وَعَذَابَا[5]

فَاعلاتن فعلاتن   فَاعلاتن فعلاتن

في قصيدة "سقط العند" خفة في الإيقاع، ورقص سريع في حركته، لأنها جاءت على مجزوء الكامل،(متفاعلن متفاعلن)، يقول:

---

[1] - علي عشري زائد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ط4، 2002، ص154.

[2] - عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2009، ص146.

[3] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص124.

[4] - المصدر نفسه، ص83.

[5] - المصدر نفسه، ص127.

هَـــذِي الرِّسَـــالَةُ يَـــا أخِـــي أنَــا فِــي الطَّرِيــقِ إلَــى عَــدَنْ
عَـــدَنُ الْحَبِيبَـــةُ لَـــمْ تَـــزَلْ بَــــيْنَ التَّعاسَـــةِ وَالْمِحَـــــنْ[1]

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن

نظمت قصيدة " دنيا للحب" على البحر المتدارك وتفعيلاته هي: (فعلن فعلن فعلن فعلـن)، والتي مطلعها:

قَلْبِــــي بَهْـــوَاكِ تَقَيُّـــدُهُ مَحْظُــورُ النُّــوَمِ مُشَــرّدُهُ[2]

فاعل فعِلن فعِلن فعِلن فاعل فعِلن فعِلن فعِلن

ينظم الشاعر منصور في موسيقى البحـر المتقـارب (فعـولن فعـولن فعـولْ) قصـيدته "إلـى رئيس المجلس الجمهوري القاضي عبد الرحمن الإرياني" وسمي هـذا البحـر بهـذا الاسـم لتقـارب أجزائه، وعدم طولها، ولهذا البحر رنة إيقاعية موسيقية سريعة، يقول الشاعر:

أمَوْكِــــبُ ذِي يَـــزَنٍ أمْ سَــــبَا تَجَلَّـــى بِعِـــزَّتِهِمْ وَالإِبَـــا
طَلَعْتَ عَلَى الْعِيدِ فِـي مَوْكِـبٍ أضَــافَ إلَـــى نَـــوْرِهِ مَوْكِبَـــا[3]

فعُولُ فعُولُ فعُولُنْ فعل فعُولُ فعُولُن فعُولُنْ فعل
فعُولُن فعُولُ فعُولُنْ فعل فعُولُ فعُولُن فعُولُنْ فعل

نظم الشـاعر قصـيدة "إلـى الـرئيس أحمـد الغشـمي" علـى إيقـاع مجـزوء الـوافر (مفـاعلتن مفاعلتن)، وهو بحر غنائي الجرس والأداء، له جرسه الإيقـاعي والصـوتي المتميـز، يقـول الشـاعر في مطلع القصيدة:

"حُسِينَ" إنْ اِسْتَطَعْتَ اثْأرْ ولا تَرهَـــــبْ وَلا تَحْــــذَرْ[4]

مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن

هناك النمط المركب الذي يتألف مـن وحـدة صـوتية مركبـة، قـد تتكـرر مـرات عديـدة علـى امتداد أبيات القصيدة، كما نجـد ذلـك فـي قصـيدة "يـا حسـنها" التـي نظمهـا الشـاعر علـى البحـر السريع، وهو بحر متدفق متلاحق المقاطع، له إيقاعه السريع الخـاص لسـرعة النطـق بـه بسـبب تتابع الأسباب الخفيفة (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، ومطلعها:

لا تَعْجَبُــوا مِــنْ نَهْـدِهَا الأصْـغَر كَيْفَ اِسْتَوَى فِـي صَدْرهَا الْمَرْمَـري[5]

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص163.
[2] - المصدر نفسه، ص207.
[3] - المصدر نفسه، ص73.
[4] - المصدر نفسه، ص257.
[5] - المصدر نفسه، ص282.

جاءت تفعيلات قصيدة "في رحاب البيت الحرام" على وزن الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، وهو الوافر في حركاته الإيقاعية، يمتاز بتدفق وتلاحق أجزائه، وسرعة نغماته وهو من البحور ثنائي التفعيلة، يقول في مطلع القصيدة:

قِفُوا حَيُّوا مَعِي الْبَيْتَ الحَرَامَا وَحَيُّوا فَيْصَلَ الْبَطَلَ الهُمَامَا[1]

مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

نظم الشاعر منصور على البحر البسيط، وسمي بالبسيط لانبساط الحركات في عروضه وضربه، (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)، وهو من النمط الإيقاعي المركب لتنوع تفعيلاته، يقول في قصيدة "حوار مع الشعب":

خَلَوْتُ بِالشَّعَبِ فِي ظِلِّ الرَّيَاحِينِ يَوْمًا أُسَلِّيهِ بِالشَّكْوَى فَيُشْكِيْنِي[2]

متَفعلن فاعلن مستفعلن فاعل مستفعل فاعلن مستفعلن فاعل

جاءت قصيدة "أروى ونماذج من التاريخ"، في نمط إيقاعها المركب من البجر الخفيف، (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، لخفته في الذوق والتقطيع والإيقاع، يقول الشاعر في مطلعها:

أَيُّ مُلْكٍ تَاهَتْ بِهِ الْخَضْرَاءُ وَتَغَنَّتْ بِعِزِّهِ الْعَلْيَاءُ[3]

فاعلاتن مستفعلن فالاْتن فعلاتن متفعلن فالاتن

من القصائد التي نظمت على إيقاع الطويل قصيدته "الشعر في موكب الأمير"، وفيه يكتمل الإيقاع، سمي الطويل لأنه أتمّ البحور استعمالا (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

لِمَنْ هَذِهِ الدُّنْيَا تَعُجُّ وَتَزْحُمُ وَفِي وَجْهِ مَنْ فِي ثَغْرِهَا تَتَبَسَّمُ[4]

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

ارتكز إيقاع القصيدة عند الشاعر منصور على البيت الموسيقي كوحدة منفصلة ومتكررة فيه لتكون بنية الإيقاع الناتج من تمازج الوحدات الموسيقية، أو التشكيلات المتنوعة الناتجة من التغيرات الحاصلة لتفعيلات البيت الواحد، ما أثرى إيقاع القصيدة، وجعلها مليئة بالنغمات الموسيقية المتنوعة والمتفردة.

تلعب الأوزان المستعملة في نصوص القصائد دوراً ريادياً على مستوى العملية الإبداعية، لأنها تخلق جواً موسيقياً أفضى إلى تناغم إيقاعي منسجم صوتياً وجمالياً تحقق في كل

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص360.
[2] - المصدر نفسه، ص397.
[3] - المصدر نفسه، ص45.
[4] - المصدر نفسه، ص341.

القصائد من خلال تنوع البحور، بالإضافة إلى الدلالة التي حملتها الأوزان والتي جاءت في معظمها معبرة عن تجربة الشاعر الشعرية، وحالته الشعورية.

كان اهتمام الشاعر محمد أحمد منصور بالعنصر الموسيقي الإيقاعي نابعاً من كونه قالباً بالغ الإحكام والدقة في ما تمثله من قواعد والتزامات في تشكيل القصيدة، وقد جمع الشاعر بين البحور الممتزجة (المركبة من تفعيلتين مختلفتين)، والبحور الصافية (المركبة من تفعيلة واحدة)، وهذا يعد نوعا من التلوين الإيقاعي الذي مزج التجربة الشعرية للشاعر بأوزان قصائده، وبهذا يكون الشاعر منصور قد نجح في التركيز والعناية بالإيقاع وحقق شعريته باعتباره أحد العناصر الشعرية والفنية في بناء القصيدة، ويرجع الاعتناء به إلى عناية الشاعر بالمتلقي، وما تحدثه الوظائف الجمالية والدلالية من أثر بالغ في عملية التلقي، فنجاح عملية التلقي تعد نجاحا للعملية الإبداعية بشكل عام.

شعرية القافية:

تعد القافية الظاهرة الثانية في موسيقى القصيدة من حيث الشكل المكون للقصيدة، والقافية كما عرفها الخليل هي: "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله"[1]، وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها في نهاية كل بيت. لا تقل القافية في الأهمية عن الوزن الشعري، قال صاحب العمدة : " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[2]. تتفاوت القافية في إيقاعاتها كتفاوت إيقاعات الأوزان.

تتشكل بنية القافية في الأساس من "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[3]، فالإيقاع الذى تحققه القافية في القصيدة المنصورية مرجعه جوانب عدة، كالجانب الصوتي، والجانب الصرفي، والجانب التركيبي، والجانب الدلالي، فمن الناحية الصوتية تلتزم القافية بتكرار وضبط عدد من الأصوات في نهاية الأبيات، فتحدث إيقاعاً موسيقياً منتظماً يستمتع السامع بها، ويتوقع تكرارها، ومن الناحية الصرفية حيث يلتزم الشاعر في موضع القافية باستخدام صيغ صرفية واحدة، أو متنوعة أحياناً، وهذا بدوره يؤدي إلى تنوع الموسيقى والإيقاع، ومن الناحية التركيبية حيث تتشابك القافية تركيبياً مع ما يجاورها من البيت، يختلف هذا التشابك بحسب البنية التركيبية طولاً وقصراً، وهذا بدوره يؤثر على عملية الإيقاع في القصيدة، ومن الناحية الدلالية ما تحققه القافية من معنى في البيت الشعري، وعلاقته في الجو العام للقصيدة.

ينطلق الشاعر محمد أحمد منصور في نظرته للوزن والقافية من ولاء كبير للشكل الخليلي القديم في قضية الوزن والقافية، وقد ولع بموسيقى الشعر العربي ولعاً شديداً، وكان شديد

---

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ص243.

[2] - المصدر نفسه، ص243.

[3] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر، ط5، 1981، ص 246

الاطلاع على الشعر العربي، فاغترف من معينه العذب الفياض، ونسج قصائده بإيقاع جذاب، ورنين أخاذ، وتركيب سلس، وأسلوب قوي، ولغة متينة.

أخذت القافية في قصيدة الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور أشكالاً متعددة من النواحي الصوتية، أو عدد الألفاظ، أو حروف القافية، فمن الناحية الصوتية باعتبار وجود أصوات متحركة بين ساكنيها من عدمه فهناك القافية المتواترة، والقافية المتداركة، والمتراكبة، ومن حيث عدد الألفاظ فهناك القافية التي تتكون من نصف كلمة، ومنها تتكون من كلمة، ومنها تتكون من كلمة ونص، ومن ناحية حروف القافية فهناك الروي، والتأسيس، والدخيل، والردف، والوصل، وقد تحققت شعرية القافية في كل قصائد الشاعر، ومن ذلك قوله في قصيدة "الدعوة إلى الوحدة":

أَوْ لَـــيْسَ أَنَّـــا إِخُـــوَةٌ مِنْ خَالِصِ الْعُـرْبِ الْعَرِيْـبِ[1]

القافية في البيت متواترة، وهي (رَيْبِ)، بعض كلمة (العَرِيْبِ)، وبين ساكنيها صوت (الباء) المتحرك، وهو حرف الروي يسمى مطلقا، وإشباع حركته بالياء حرف الوصل، وقد التزم الشاعر قافيته في كل بيت من أبيات القصيدة.

في قصيدة "إلى الرئيس أحمد حسين الغشمي"، يقول:

فَأَنْـــتَ الأَمَـــلُ الأَوْحَـــدْ وأَنْـــتَ الْبَطَـــلُ القَسْـــوَرْ[2]

القافية متواترة، هي (قَسْوَرْ)، جزء من كلمة (الْقَسْوَرْ)، والروي هنا مقيد، وهو حرف الراء الساكن.

من قصيدة "فرب خصلة شعر حررت بلدا" يقول الشاعر:

يـا لِلسّـلامِ الَّـذِي قَـدْ ظَـلَّ مَهْزَلَـةً إِذَا اِسْـتَدَارَتْ بِـهِ الْقَاعَـاتُ أَوْ عُقِـدَا[3]

القافية متراكبة وقع بين ساكنيها ثلاثة أصوات متحركة، وهي(أَوْ عُقِدَا)، وهي مكونة من كلمتين، والمتحركات العين والقاف والدال، وحرف الروي هو الدال، وحرف الوصل الألف.

يقول في قصيدة "عودة الأمير سلطان من المغرب":

مُوَاكِـبُ الشِّـعْرِ اِصْـدَحِي واطْرِبِـي وَغَـــرِّدِي مِـــنْ أُفْقِـــكَ الْمُـــذْهَبِي[4]

فالقافية متداركة بين ساكنيها صوتان متحركان، والقافية هنا (مُـذْهَبِيْ)، جزء من كلمة (الْمُذْهَبِي)، والحرفان المتحركان هما الهاء والباء، وحرف الروي هو الباء، وحرف الوصل الياء.

في قصيدة "من وحي الربيع" يقول الشاعر:

أَرْضٌ شُـرِبْتُ السّـحرَ مِـنْ أَفْنَانِهَـا وَنَظَمْـتُ دُرَّ الشِّـعْرِ مِـنْ أَصْـدَافِهَا[5]

القافية هنا (دَافِهَا) جزء من كلمة (أَصْدَافِهَا)، وحرف الروي هو الفاء، وحرف التأسيس الألف، وحرف الوصل الهاء، وحرف الخروج الألف.

---

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص84.
[2] - المصدر نفسه، ص257.
[3] - المصدر نفسه، ص186.
[4] - المصدر نفسه، ص137.
[5] - المصدر نفسه، ص429.

يلعب التصريع دوراً مهماً في الإيقاع، وقد وظفه الشاعر في أغلب مطالع قصائده، للتأثير على المتلقي حيث يكمن دوره في إشاعة التجانس الصوتي، فيصبح القسم الأول وقفة دلالية تتلوها وقفة أخرى تقويها إيقاعياً، والتصريع هو اتفاق قافية الشطر الأول من البيت الأول مع قافية القصيدة، ويكون في البيت الأول، ويندر أن يقع في غيره، يقول الشاعر مصرعاً مطلع قصيدة "تبرجت عدن الشماء سافرة":

فِي مُلْتَقَى الثَّغْر قَامَتْ وُحْدَةُ الْيَمَنِ عِمْلاقَةً وَالْتَقَتْ صَنْعاءُ فِي عَدَنِ[1]

يتم إغلاق البنية النصية لعتبة المطلع بدلالة صوتية هامة من خلال ظاهرة التصريع، والتي تعد حدثاً موسيقياً مركزاً في تقبل البيت سماعياً، يتجلى تأثيرها على المتلقي من خلال التشاكل الصوتي الحاصل في البيت، فالتعبير بالصوت وانسجام موسيقيته تكون أقرب إلى نفس المتلقي، فالبني الإيقاعية في البيت الأول تعكس مطلقا البنى الدلالية والتركيبية لباقي أبيات القصيدة.

من جماليات القافية في شعر محمد أحمد منصور تنوع القافية في القصيدة الواحدة، وهذا التنوع أدى إلى التنوع الموسيقي في نصوص القصيدة الواحدة، كما هو في قصيدة "أيها الليل"، حيث استخدم الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة قافية مغايرة، وهو حرف الراء، بينما كانت القصيدة من بدايتها ملتزمة لقافية الباء، وقصيدة "خطرات رمضانية"، فقد جاءت القافية متعددة في تسع مقاطع كل مقطع له حرف روي يتغاير مع المقطع الآخر، جعل للقصيدة إيقاعات متنوعه تنسجم مع ذائقة المتلقي، وتغيّر من رتابة الانتظار لديه، وفي قصيدة "تحية الوفد البرلماني العربي"، نحى الشاعر في إيقاع روي القافية منحاً آخراً وهو أنه جاء بحرف الروي السين، يتخلله مقاطع لها حروف روي أخرى، حيث كان الشاعر يأتي بمقطع رويه حرف السين، ويتبعه بمقطع رويه الباء، ثم يرد روي السين مرة ثانية ليتبعه بروي ثان وهو حرف الميم، ثم يعاود مقطع بحرف الروي السين مرة ثالثة، ويتبعه بمقطع رويه حرف الدال، وهكذا استمرت القصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

لعبت القافية في شعر محمد أحمد منصور دوراً بارزاً بما حققته من إيقاع ومعنى، وعلاقة هذا المعنى بما يدل عليه سائر البيت، بل بما تدل عليه القصيدة فتحققت شعريتها، وقافية الشاعر منصور متمكنة في معانيها، مستقرة في بيتها وفي قصيدتها، ممتعة بجمالية إيقاعها، تستهوي نفوس سامعيها، وقد جاءت موافقة لموضعها، كل ذلك يدل على براعة الشاعر في اختياره للأوزان والقوافي، لتكتمل قصيدته إيقاعاً موسيقياً وجمالياً، يبعث في نفوس القراء الشعور باللذة أثناء السماع والقراءة.

شعرية التكرار:

يعد التكرار من الظواهر التي تضيف إلى القصيدة جمالاً إيقاعياً وموسيقياً ودلالياً، والتكرار أساس الإيقاع بجميع صوره، فهو لا يأتي في القصيدة من باب الترف اللغوي، أو العبث الفني؛ وإنما له ارتباطه المباشر بالحالة النفسية للشاعر، وما يريد أن يوصله من رسائل ومضامين فكرية تحملها القصيدة وفقا لرؤيته الشعرية، فهو "من الأشكال الأسلوبية التي تقع داخل بنية

[1] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص404.

التماثل التي تسهم في إنتاج الشعرية باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة، والإيقاع – بطبعه- تواق للحلول في منطقة إيقاعية، والشعرية أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية"[1].

تشكل ظاهرة التكرار الفني ملمحاً شديد البروز في شعر محمد أحمد منصور، فـ"البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية"[2]، وهو رأي ذهب إليه "لوتمان Lottmann "، وتتجلى هذه الطبيعة على مستوى الإيقاع، وعلى مستوى التقفية، فالتكرار لا يكون عبثا وإنما له أهدافه وغاياته التي يريد المبدع توصيلها للمتلقي.

تمثل ظاهرة التكرار سمةً أسلوبيةً في شعر محمد أحمد منصور، وبنية أساسية للبناء الشعري عنده، منحت قصائده بعداً شعرياً ودلالياً، لذا تعددت صور التكرار بنوعيه الصوتي واللفظي ليخلق إيقاعا على مستوى من التوازن الصوتي في النص، ويحقق انسجاماً وتناسقاً في صياغته، ويسهم في خلق دور بنائي مهم في تكثيف الأبعاد الدلالية والتناغمات الصوتية في النصوص، فالشعر "هو تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي[3]".

تنوعت صور التكرار في قصائد الشاعر سواء كان تكرار بالحرف، أو بالكلمة، أو بالجملة، من ذلك:

تكرار الحرف:

تعتبر ظاهرة تكرار الحرف صورةً فنيةً لافتةً في شعر منصور، ونتاجاً لتجربته الشعرية، وحالته الشعورية، لجأ إليها الشاعر ليعبر عن تموج أفكاره، وانفعالاته، من ذلك قوله في قصيدة " عيد وربيع":

قِيلَ لَثْمُ الثُّغُور أَضْحَى حَرامًا　　　قُلْتُ: لَكِنْ مِنَ الْحَرَامِ الْمُبَاحُ[4]

كرر الشاعر صوت (الحاء) أربع مرات، في (أضحى، حراما، الحرام، المباح)، وفيه دلالة على الإلحاح من قبل الشاعر، وكرر (الميم) خمس مرات، في (لثم، حراما، من، الحرام، المباح)، وفيه دلالة على الحالة النفسية المتوترة للشاعر.

من التكرار الصوتي تكرار حروف الروي في جميع قصائد الشاعر والذي يدل على براعة الشاعر وقدرته اللغوية، وسعة قاموسه الشعري، كما يعطي النص الشعري عنده بعداً موسيقياً وجمالياً ودلالياً.

من التكرار في الحرف تكرار بعض الأدوات مثل (لام التعليل) وحرف الواو، كما هو في قصيدة " يا نجمة العشرين"، يقول:

وَتَرَكْتُ قَلْبِي فَوْقَ خَدِّكِ يَصْطَلِي　　　لِيَزِيدَ مِنْ لَهَبِ الْخُدُودِ عَذَابِي
وَاخْتَرْتُ جِيدَكِ لِلْحسَابِ تَعَمُّداً　　　لِيَطُولَ مِنْ يَوْمِ الْحِسَابِ حِسَابِي
وَكَسَرْتُ أَعَتَى نَاهِدَيْكِ بِقَبْلَةٍ　　　لأزِيْلَ عَنكِ عِبَادَةَ الأَنْصَابِ[5]

---

[1] - اسماعيل سليمان المزايدة، التكرار في شعر حيدر محمود، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، الأردن، مج42، ملحق2، 2015، ص1547.

[2] - يورى لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1995، ص63.

[3] - MilinoTamin ، Introduction à l’analyse linguistique de la poésie، presses universitaires، Paris، 1982، P. 08.

[4] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص146.

[5] - محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص124.

كرر الشاعر (لام التعليل) للدلالة على تأكيد التعليل عن طريق الفعل اللاحق للأداة، كما أن التعليل مقطع صوتي مفتوح يسمح بترجيع النغم وتطريبه، ويحافظ على انسجام الإيقاع في الأبيات، بالإضافة إلى تكرار حرف العطف (الواو) الذي ساهم في التنغيم الإيقاعي، وشد انتباه المتلقي.

تكرار الكلمة:

يقول الشاعر في قصيدة "الملك الراحل":

خَطْبٌ تَقَمَّصَ فِي الْوَرَى الظَّلْمَاءَ ... وَكَسَى الْبَسِيطَةَ رُقْعَةً سَوْدَاءَ
خَطْبٌ كَأَنَّ اللَّهَ حَوَّلَ أَرْضَهُ ... لَهَبًا فَعَمَّ دُخَانُهَا الأَجْوَاءَ
خَطْبٌ وَلا أَدْرِي أَتِلْكَ قِيَامَةٌ ... قَامَتْ أَمِ انْفَطَرَ السَّمَاءُ بَلاءَ[1]

عمد الشاعر إلى تكرار كلمة (خطبٌ) ليشير للمتلقي إلى أهمية ما سيأتي بعد تكرارها، ففيها دلالة على هول الفجيعة، وعظم المصيبة، وفيه جرسا إيقاعيا يجذب السامع، ويثير انتباهه، وتكرار الكلمة، أو اللفظة ليس معنى ذلك أنها تحمل نفس الدلالة، ولكنها تختلف فتدل على المعنى وزيادة، كما تعطي جرسا موسيقيا يلفت القارئ، ويشد سماعه.

تكرار الجملة:

إن تكرار الجمل قيمة جمالية مهمة في تأسيس شعرية النص، والشاعر منصور استخدم أقصى طاقاته الإبداعية لإبراز مقصديته من جراء تكرار الجملة، أو العبارة وإخراجها بحلة جديدة وتناغم شعوري عميق، من ذلك قوله في قصيدة " أيها الليل":

كَمْ سَأَلْتُ اللَّيْلَ عَنهُ ... لَيْتَهُ يَوْمًا أَجَابَا
وَسَأَلْتُ الْوَرْدَ فَازْدَا ... دَ احْمِرَارًا وَالْتِهَابَا
وَسَأَلْتُ الزَّهْرَ عَنهُ ... فَتَنَاسَى وَتَغَابَى[2]

كرر الشاعر جملة (سألت)، وفيه دلالة على شدة إلحاح الشاعر للوصول لمحبوبته، فهو يسأل ويستفهم عنها كل شيء، فيسأل النجوم والورود والزهور عله يصل إليها، أو يعرف شيئا عنها، وقد عصره الشوق إليها، وفيه دلالة على تأسف الشاعر عن الماضي. في تكرار حرف السين المهموس الهادئ فيض من الإحساس والمشاعر التي تتناغم مع الموقف الشعوري للشاعر لينعكس ذلك إيقاعاً موسيقياً، وتأكيداً دلالياً، يبعث في نفس المتلقي الشعور باللذة الشعورية والموسيقية في النص.

أحسن الشاعر محمد أحمد منصور استخدام ظاهرة التكرار في شعره من خلال قدرته الإبداعية واختيار الحرف واللفظة الموحية ذات الدلالة النفسية والمعنوية المعبرة، فتنوع أشكال التكرار في قصائده دليل على غنى هذه التقنية بالمثيرات الجمالية التي تسهم في استثارة المتلقي، وتحقق شعرية النصوص.

كشف الشاعر من خلال ظاهرة التكرار عن تجربته الذاتية وعواطفه وأحاسيسه، وتمكن من نقلها إلى المتلقي، وبهذا يكون التكرار قد أدى دوره ووظيفته في توضيح المعنى وتأكيده، ونقل

---

[1] - المصدر نفسه، ص445.
[2] - المصدر نفسه، ص128.

تجربة الشاعر ورؤيته ومشاعره، ناهيك عن الوظيفة الجمالية والإيقاعية التي يحدثها عند المتلقي.

خاتمة:

إن نظرية جمالية التلقي من الاتجاهات النقدية المعاصرة، التي قامت بطرح مهمة إنتاج الدلالة في النص من خلال إعادة النظر في عملية التلقي، فنقلت محور الاهتمام من إنتاج العمل الأدبي وجماليته إلى تلقي العمل الأدبي وقراءته وتأويله. لم تكن نظرية جمالية التلقي وليدة انبثاق معرفي فلسفي مفاجئ، وإنما هي نتاج تطور طبيعي وتدرج معرفي لعمليات الفهم والتفسير والتحليل في تاريخ النقد والأدب والفلسفة، وقد اتكأت على أصول ومرجعيات متعددة، كانت الأساس في تشكيل أسسها النظرية التي تقوم عليها، حيث تنوعت بين أصول فلسفية، ومعرفية، وأخرى نقدية، ومن أهمها: الشكلانية، والماركسية، بنيوية براغ، والظواهرية، والهرمينوطيقا، والسيميائيات، وسوسيولوجيا الأدب.

تقوم جمالية التلقي على العلاقة التفاعلية بين العمل الأدبي والقارئ، وترى أن تاريخية الأدب تتكون من هذه العلاقة ، فالنص بدون قراءة لا وجود له، وعلى القارئ أن يتسلح بمجموعة المعارف الأدبية التي يواجه بها النص، وعليه أن يتوقع الاستجابة، أو التغيب، وملأ الفجوات التي يتركها النص، ووضع الاستنتاجات من تلميحات النص عن طريق عمليات الفهم، والمعرفة، والتفاعل، والتأويل، حيث تزاد جمالية بناء النص وتشكلاته عبر سلسلة التأويلات للقراء المتعاقبين، ومدى استجابتهم للنص الإبداعي، وتفاعلهم معه من خلال آفاق توقعاتهم.

إن مصطلح الشعرية مصطلح زئبقي متغير ومتبدل وغير مستقر، يصعب الإمساك به، فهو عند أرسطو المحاكاة، وعند الرومانسيين الشكل العضوي، والتماثل عند جاكبسون، والانزياح عند جان كوهين، والفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب، وصولا إلى التناص عند جوليا كريستيفا، وجيرار جينيت، والنص المفتوح عند رولان بارت، وأمبرتو إيكو.

إن العتبات النصية عبارة عن مداخل للنص، تشرع أمام المتلقي الطريق ليمخر في عباب النص، ومن خلالها يبني أفق انتظاره وتوقعاته، فاسم المؤلف، العنوان، العناوين الفرعي، الإهداء، التقديم، الغلاف، الصور، والألوان، والأيقونات، والفضاء الكتابي... كلها عتبات تحمل في جوهرها دلالات مباشرة، أو غير مباشرة لها صلات وثيقة بحمولة النص، ولها القدرة على إثارة القارئ، والتأثير عليه في التعامل مع النص، انطلاقاً من تمثله وتأويله لهذه المداخل، وليس معنى هذا أن نعطي العتبات مساحة واسعة على حساب النص، بل نستعين بها في كإشارات تضيء مسالك القراءة، وبشارات صباحية تدفع القارئ ليرى سطوع شمس النص.

أكدت الدراسة بأن شعر محمد أحمد منصور أرضية خصبة صالحة لتطبيق نظرية جمالية التلقي، ومفاهيمها المركزية؛ لما يتميز به شعره من خصائص شعرية تجعله منفتحا على الآراء القرائية، وهذه الخاصية تتمثل في استخدامه لآليات الشعرية من رموز، وصور، وانزياحات، ورؤى، وأساليب، ومواقف مدهشة.

أظهرت الدراسة كثافة الآليات الشعرية الحداثية التي اعتمدها الشاعر محمد أحمد منصور للوصول إلى استراتيجية تتيح لشعره المقروئية الواسعة، فهناك الأبيات المفاجئة

لأفق توقعات القارئ، وهناك الأبيات الموافقة لأفق توقعاته، كما ترك الشاعر الكثير من الفجوات والبياضات التي على القارئ أن يملأها، كل ذلك يخلق المسافة الجمالية فتتسع وتضيق حسب تفاعل القارئ مع النص، فالشاعر يستحضر قارئا ضمنيا في نصوصه، ويعطي إشارات وإيماءات لقارئ النصوص تساعده في فك شفرات النص، وفهم بنياته ودلالاته، حيث تبين من خلال مقاربة نظرية جمالية التلقي على نصوص الشاعر منصور أن هناك شعورا بالمتعة معها من خلال الغوص في تأويلها، واستكناه معانيها.

حقّقت معظم العناصر الشعرية في قصائد الشاعر محمد أحمد منصور جانبا من جوانب جماليتها فقد تميزت شعرية العنونة في قصائد الشاعر بالاقتصاد اللغوي الشديد، فهناك العنونة المفردة، والعنونة بالمطلع، والعنونة وملحقاتها، وتعدُّ العناوين التي تتميز بطولها النسبي محدودة، والتي جاءت من أحد شطور البيت الشعري، فعناوين القصائد تشكل علامات دالة تلخص المدى التجريبي والبعد الرمزي والوظيفي والدلالي، إذ يتحول العنوان في تشكيله الجمالي الى مبادرة فنية تأخذ المتلقي نحو فضاء النص منذ لحظة الاتصال الأولى.

من جماليات القصيدة في شعر محمد أحمد منصور حسن الاستهلال في المطلع، وحسن الختام في نهاية القصيدة، ما يدل على قوة وسعة خيال الشاعر، وما يمتلكه من مقومات شاعرية مكنته من ذلك، ومن الجماليات في القصيدة الحضور القوي للإيقاع في النصوص، حيث يعد عنصراً من العناصر الهامة المشكّلة لشعرية النّص، فقد لعبت عناصره الداخلية كاللغة، والتوازي، والمقابلة، والجناس، والتصريع، وعناصره الخارجية المتمثلة بالأصوات الموسيقية التي يحدثها الوزن والتكرار والقافية، دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه، وأضفت عليه الحركة والانسجام، لتهتز مشاعر الملتقي فيشعر باللذة والمتعة الجمالية عند قراءة النصوص.

كشفت الدراسة عن أبعاد العتبات النصية في شعر محمد أحمد منصور كالعناوين، والمقدمات والإهداء، والفضاء الكتابي، والتذييل والحواشي، والفضاء الأيقوني، ..إلخ ودورها في قراءة الديوان بشكل عام، وفهم دلالات النصوص بشكل خاص، حيث تعد إشارات دالة وعناصر مشوقة ومحفزة، ترشد المتلقّي إلى متن النص، وتساعده في استكشاف ما ينطوي عليه من معان ودلالات مغيّبة، فليس من الممكن لقارئ الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور أن يتجاهلها، أو يقفز عليها.

كشاف المصطلحات:

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**

المصادر:

1. ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، مصر، د.ط، 2003.
2. ابن منظور (محمد ابن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.
3. بن جعفر(قدامة)، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د.ت.
4. بن خلدون (عبد الرحمن)، المقدمة، تح. عبد الله الدرويش، دار البلخي، دمشق، سوريا، ط1، 2004.
5. بن طباطبا العلوي (محمد أحمد)، عيار الشعر، ش، وتح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
6. بن عباد(الصاحب أبو القاسم)، المحيط في اللغة، تح: محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 1994.
7. الجاحظ (أبو بحر)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط8، 1998
8. الجاحظ (أبو بحر)، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1969.
9. الجرجاني (أبي بكر عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1992.
10. الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، تقديم ودراسة طه ابراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 2001.
11. الرازي(محمد أبو بكر)، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د. ط، 1989.
12. رضا (أحمد)، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، 1960.
13. الزبيدي (مرتضى)، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الستار فراج، مطبعة الكويت، الكويت، ط2، 1998.
14. السيوطي (جلال الدين)، الإتقان في علوم القرآن، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، تحقيق مركز الدراسات القرآنية، ط1، 1426ه.
15. علوش (سعيد)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
16. عمر (مختار أحمد)، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، مصر، ط1، 2008.
17. القرطاجني(حازم أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.
18. القلقشندي(أبو العباس)، صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، د.ط، 1992.
19. القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي للطباعة، مصر، ط1، 2000.
20. منصور(محمد أحمد)، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

21. وهبة (مجدي)، والمهندس (كامل)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

المراجع العربية:

1. ابن الشيخ (جمال الدين)، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
2. أبو العلا (عصام الدين)، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 2007.
3. أبو خرمة (عمر محمد)، نحو النص: نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004.
4. أبو ديب (كمال)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1987.
5. أبو زيد (نصر حمد)، النص، السلطة، الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.
6. أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوايج دو فرانس، باريس، 1984، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.
7. اسماعيل (عز الدين)، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1992.
8. أسمهر (الهاشم)، عتبات المحكي القصير، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ط1، 2008.
9. أشهبون (عبد المالك)، عتبات الكتابة الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط1، 2009.
10. أشهبون (عبد الملك)، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.
11. أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترج: ودراسة فؤاد زكريا، دار الوفا للطباعة ودنيا النشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2004.
12. أنيس (إبراهيم)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1981.
13. أوشان (على آيت)، السياق والنص الشعري: من البنية إلى القراءة، مؤسسة دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
14. أونج (والترج)، الشفاهية والكتابة، تر: حسن البنا، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1994.
15. إيجلتون (تيري)، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 1991.
16. بارت (رولان)، لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992.
17. بحري (سعيد حسن)، علم النص: المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997.
18. بكار (يوسف)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، د.ت.
19. بلال (عبد الرزاق)، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000.
20. بلعابد (عبد الحق)، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

21. بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج2، ط2، 2001.
22. بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط 2، 2001.
23. بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج3، ط3، 2001.
24. بو سريف (صلاح)، مضايق الكتابة: مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
25. بوتور(ميشال)، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط3، 1986.
26. بوطيب (جمال)، أعراف الكتابة والتأليف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب، ط1.
27. تبرماسين (عبد الرحمن) وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مختبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2009.
28. تبرماسين (عبد الرحمن)، فضاء النص الشعري: القصيدة الجزائرية نموذجا، الملتقي الملتقى الوطني الأول في السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، منشورات الجامعة، الجزائر، 2000.
29. تودروف (تزفيطان)، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
30. تودروف (تزفيطان)، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
31. جاسم (محمد جاسم)، جماليات العتبة النصية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.
32. الجزار (محمد فكري)، العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.
33. جينيت (جيرار)، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، العراق، د.ط، د.ت.
34. جينيت (جيرار)، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد العزيز شبيل، وحمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.
35. حجازي (سمير سعيد)، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
36. الحجمري (عبد الفتاح)، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط ،1996.
37. حسن (عبد الناصر)، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، د.ط، 2002.
38. حسن (عبد الناصر)، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د.ط، 1999.
39. حماد (حسن محمد)، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، د.ط، د.ت.

40. خليفي (شعيب)، هوية العلامات، في العتبات وبناء العلامات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015.
41. خليل (فتحي)، لعبة الأدب، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
42. خمري (حسين)، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2007.
43. داغر (شربل)، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
44. ذاكر(عبد النبي)، عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة ابن زهر، أكادير، المغرب، ط1، 1998.
45. الربيدي (عبد السلام)، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.
46. رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
47. الرويلي (ميجان)، والبازعي (سعد)، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003.
48. زائد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ط4، 2002.
49. الزناد (الأزهر)، نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993
50. السامرّائي (سهام)، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2016.
51. ستبتشيفتن (ألكسندر)، تاريخ الكتاب، تر: محمد. م الأرناؤوط، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، ،1993.
52. السرغيني (محمد)، محاضرات في السيمولوجيا، دار الثقافة للنشر والطباعة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
53. سعدية (نعيمة)، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2016.
54. سعيد (خالدة)، حركة الإبداع : دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة ، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
55. سلدن (رامان)، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998.
56. سلفرمان (هيوج)، نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، تر: علي حاكم، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
57. سلوي (مصطفى)، عتبات النص، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، ط1، 2003.
58. سويف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، د.ت.
59. السيد (شفيع)، قراءة الشعر و بناء الدلالة، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، د.ط، 1999.
60. الشاذلي (السعدية)، مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، د.ط، 1998.
61. شقروف (شادية)، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، لعبد الله العشي، الملتقى الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، د.ط، 2000.

62. الصاوي (أحمد عبد السيد)، مفهوم الجمال في النقد الأدبي، أصوله وتطوره، الناشر الصاوي، ط1، 1984.
63. الصبيحي (محمد الأخضر)، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، د.ت.
64. الصكر (حاتم)، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998.
65. طاليس (أرسطو)، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1973.
66. عبد البديع (لطفي)، ميتافيزيقا اللغة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
67. عبد الواحد (محمود عباس)، قراءة النص وجمالية التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996.
68. عبده (مصطفى)، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1998.
69. العدواني (معجب)، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 2002.
70. العلاق (علي جعفر)، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
71. عمري (سعيد)، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، المغرب، ط1، 2009.
72. عودة (ناظم)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997.
73. عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.
74. عيد (رجاء)، لغة الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1985.
75. غريب (روز)، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان،.ط2، 1983.
76. غسكارييت (روبير)، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال عرموني، عويدات للنشر والطباعة، ، لبنان، ط3، 1999.
77. فاولر (روجر)، اللسانيات والرواية، تر: أحمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2009.
78. فضل (صلاح)، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
79. فطوم (مراد حسن)، التلقي في النقد العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د.ط، 2013.
80. فيدوح (عبد القادر)، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2009.
81. القاسمي (محمد)، قضايا الشعرية دراسة في الأصول والمرجعيات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس، فاس، المغرب، ط1، 2010.
82. القاضي (صادق)، عتبات النص الشعري الحديث، مؤسسة وراقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2014.
83. قطوس (بسام)، سيمياء العنوان، دائرة المطبوعات والنشر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.
84. قطوس(بسام)، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، د.ط، 1998.
85. القواسمة (محمد)، مقدمة في الكتابة العربية، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2006.

86. كاظم (نادر)، المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
87. كوهين (جون)، اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط2، 2000.
88. كوهين (جون)، بنية اللغة الشعرية، ترج: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.
89. لحميداني (حميد)، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب، ط3، 2014.
90. لحميداني (حميد)، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
91. لوتمان (يورى)، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1995.
92. الماكري (محمد)، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز القافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 19991.
93. المبارك (محمد)، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
94. المبخوت (شكري)، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والاداب والفنون بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993.
95. مبروك (عبد الرحمن)، جيوبوليتيكا النص الأدبي: تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2001.
96. المرابط (عبد الواحد)، السيميا العامة وسيميا الأدب، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب، ط1، 2005.
97. مصطفى (عادل)، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمنيوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007.
98. مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1985
99. مفتاح (محمد)، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
100. المناصرة (عز الدين)، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط،1، 2007.
101. منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية الموازية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2007.
102. موسى (بشرى)، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
103. الموسى (خليل)، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2008.
104. ناظم (حسن)، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدا البيضاء، المغرب ط1، 1994.
105. نافع (عبد الفتاح صالح)، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985.
106. النجار (فخري خليل)، الأسس الفنية للكتابة والتعبير، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.
107. النجار (محمد)، سعد مصلوح، أحمد الهواري، الكتابة العربية مهاراتها وفنونها، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2001.

108. الهاشمي (أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الإيمان بالمنصورة، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

109. هلال (عبد الناصر)، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د.ط، 2010.

110. هولب (روبرت سي)، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992.

111. هيمة (عبد الحميد)، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، الجزائر، ط1، 2000.

112. واورزنياك (زتسيسلاف)، مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

113. وغليسي (يوسف)، الشعريات والسرديات: قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مختبر السرد العربي، الجزائر،2007.

114. ياوس (هانز روبرت)، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، مصر، ط1، 2003.

115. يعيش (محمد)، شعرية الخطاب الصوفي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس، فاس، المغرب، د.ط، 2003.

المجلات والدوريات:

1. إيكو (أمبرتو)، اسم الوردة، آليات الكتابة، تر: عبد الرحمن بوعلي، مجلة نزوى، عمان، ع14، 1998
2. بو خالفة (فتحي)، الخلفيات الفلسفية والمعرفية لنظرية التفكيك وأثرها في النقد الأدبي، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، ع4، 2014.
3. بولعراس (الجمعي)، مسألة استجابة القارئ وتلقيه عند ياوس، إيزر، بليخ، ستانلي فش، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، ع1، 2011.
4. بوهُرور (حبيب)، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر، الجزائر، ع24، 2016.
5. الحداد (ملكة كاظم)، العلاقة بين العتبات النصية والمتن في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، مجلة جامعة كركوك، جامعة الكوفة، العراق، ع 2،م4، 2005.
6. حرير (محمد)، جمالية التلقي : دراسة في مرتكزات النظرية ومرجعياتها، مجلة الآداب العالمية، سوريا، ع143، 2010.
7. حميدة (صباحي)، بناء المعنى وتجلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي: القارئ الضمني ومواقع اللاتحديد أنموذجا، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، 2012.
8. خاقاني (محمد)، وعامر (رضا)، المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، مجلة محكمة مشتركة بين إيران وسوريا، العدد2، 2010.
9. خرماش (محمد)، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، العراق، ع5، السنة 34، 1999.
10. درمش (باسمة)، عتبات النص، مجلة علامات، النادي الأدبي، جدة، السعودية، العدد61، المجلد16، 2009.

11. الزيود (عبد الباسط محمد)، الزواهرة (وظاهر محمد)، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ع2، 2014.
12. الصكر (حاتم)، حلم الفراشة، مجلة الأقلام، العراق، ع2-3، 1992.
13. عبيد (عبد الحسن خضر)، القيم الجمالية في شعر عُمَّر النص، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، مج8، ع1، 2007.
14. علوي (حافيظ اسماعيلي)، مقدمة إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، ج34، مج9، 1999.
15. غرافي (محمد)، قراءة في السيمولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، مج31، ع1، 2002.
16. الغريبي (خالد)، الشعر ومستويات التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج34، مج9، 1999.
17. غوري (محمد علي)، مدخل إلى نظرية الجمال في الشعر العربي القديم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، ع8، 2011.
18. فوزي (ناهدة)، بيكانبور (مريم)، جابرياني (سعد)، دراسة هيكل القصيدة عند الحبوبي النجفي، مجلة فصلية دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد، إيران، ع9، السنة الثالثة، 1390هـ.
19. القعود (عبد الرحمن بن حمد)، في الإبداع والتلقي الشعر خاصة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع4، مج25، 1997.
20. لحلوحي (فهيمة)، علم النص: تحريات في دلالة النص وتداوله، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع11/10، 2012.
21. لحميداني (حميد)، عتبات النص الأدبي، بحث نظري، مجلة علامات، ج46،م12، 2002.
22. لخميسي (شرفي)، الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع14-15، 2014.
23. لينجو (أندري دي)، إنشائية الفواتح النصية، تر: سعاد إدريس، مجلة النوافذ، النادي الأدبي جدة، السعودية، ع10، 1989.
24. المحبشي (قاسم)، الشفاهية والكتابية في القصيدة اليافعية، مجلة "أنثروبولوجيا" المجلة العربية للدراسات الانثروبولوجيا المعاصرة، مركز فاعلون، الجزائر، ع1، 2015.
25. محسني (علي أكبر)، و كياني (رضا)، الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر: دراسة ونقد، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران، العدد 12، 2013.
26. المزايدة (اسماعيل سليمان)، التكرار في شعر حيدر محمود، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، الأردن، مج42، ملحق2، 2015.
27. مصطفى (خالد علي)، عبد الرزاق (ربى عبد الرضا)، مفهومات نظرية التلقي، مجلة ديالي، العراق، ع69، 2016.
28. المطوي (محمد الهادي)، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد28، العدد 1، 1999.

29. نشيط (الحسان فيلالي)، مقاربة سيميائية لبنية العنوان في الرواية العربية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب، ع20، 2014.
30. وديجي (رشيد)، قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية ملاحظات أساسية، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر،ع4، 2014.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

1. شنيور (عباس عودة)، تلقي الشعر العربي المعاصر في العراق، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، العراق، 2008.
2. العريقي (ليبيا محمد)، الغزل في شعر محمد أحمد منصور، رسالة ماجستير، جامعة تعز، اليمن، 2011.
3. المنتصر (شاكر)، المبالغة في شعر محمد أحمد منصور: دراسة بلاغية، رسالة ماجستير، جامعة إب، اليمن، 2017.
4. الورافي (نجيب)، موجهات قراءة النص الشعري الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة عين شمس، مصر، 2011.

المراجع الأجنبية:

1. Besa (joesp) ، camprubi،Les fomctions du titre،presses university- aire de Limoges، 2002.
2. Fontaine(David) ، La poétique، Edition Nathan، Paris، 1993.
3. Genette (Gérard) ، (Critique et poétique)، Figure 3، Seuil، 1972.
4. Genette (Gérard)، Figure 2، édition du seuil، 1969.
5. Hock (Leo H،) ، la marque du titra، dispositif semiotiques d،une pratique textuelle، Mouton publishers the Hqgue ' Paris، Newyork، 1981.
6. Robert (Hans Jaus) ، pour une esthetique de la reception traduit par claude Maillard preface de Jean Starobinski gallimard paris ، 1978.
7. Tamin (Milino) ، Introduction à l’analyse linguistique de la poésie، presses universitaires، Paris، 1982.

فهرس المحتويات: